



# FREDRIC JAMESON

## UNA POÉTICA DE LAS FORMAS SOCIALES CLAVES CONCEPTUALES

Pampa ARÁN  
Ariel GÓMEZ PONCE  
(Editores)

Atilio BORON  
Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN  
David SÁNCHEZ USANOS  
Pampa ARÁN  
Mirta ANTONELLI  
Eduardo GRÜNER  
Ariel GÓMEZ PONCE  
Susana GÓMEZ  
Ignacio DUQUE GARCÍA  
Silvia N. BAREI  
Juliana ENRICO

Prefacio de Fredric JAMESON

Colección Libros  
Debates, pensadores y problemas socioculturales

 edicea



cea  
facultad de  
ciencias sociales



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

# **Fredric Jameson: una poética de las formas sociales**

## **Claves conceptuales**

### **Colección Libros**

Debates, pensadores y problemas socioculturales



**cea-sociales**  
centro de estudios  
avanzados



**UNC**

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

**Fredric Jameson: una poética  
de las formas sociales  
Claves conceptuales**

**Pampa Arán  
Ariel Gómez Ponce  
(editores)**

# Índice

Presentación	9
Prefacio. Hacia una crítica dialéctica <i>Fredric Jameson</i>	13
Preface. Towards a dialectical criticism <i>Fredric Jameson</i>	19
Capitalismo tardío <i>Atilio Boron</i>	23
Dialéctica <i>Julián Jiménez Heffernan</i>	41
Experiencia temporal <i>David Sánchez Usanos</i>	59
Géneros literarios <i>Pampa Arán</i>	77
Globalización <i>Mirta Antonelli</i>	91
Inconsciente político y alegoría <i>Eduardo Grüner</i>	107

Intensidades y afectos <i>Ariel Gómez Ponce</i>	119
Narración <i>Susana Gómez</i>	137
Pastiche <i>Ignacio Duque García</i>	155
Posmodernidad <i>Silvia N. Barei</i>	163
(Lo) simbólico <i>Juliana Enrico</i>	177
Sobre las y los autores Presentación	193

## Intensidades y afectos

Ariel Gómez Ponce  
CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

En su escrito señero sobre la lógica cultural del capitalismo tardío, Fredric Jameson (1984) concibió el *ocaso de los afectos* como una de las características fundamentales de la subjetividad posmoderna. La persecución impaciente de la novedad, el sensacionalismo del espectáculo, el discurrir caótico de la información, la inmediatez de los acontecimientos históricos, la eclosión de ciertos trastornos clínicos (de identidad, atención, desarrollo), y las experiencias alucinógenas con nuevas drogas parecían indicar ciertas alteraciones en las sensibilidades que, por aquel entonces, la teoría jamesoniana buscaba describir como uno de esos rasgos que son relativamente independientes en la posmodernidad.

La idea de un ocaso afectivo despertó no pocas controversias y, años más tarde, Jameson (2012) vuelve sobre sus palabras, precisando que dicha expresión debía entenderse, más bien, como la mengua de aquellas emociones que la modernidad había elevado y, en definitiva, la desaparición de un tipo particular de respuesta fenomenológica ante el mundo. La ansiedad y la alienación, esos conceptos tan recurrentes para ilustrar un estado de mundo durante la modernidad, parecían correrse de escena, dejándole libre el espacio a un sujeto con una existencia más dispersa, ahora sumido en el desconcierto y en la desorientación. No en vano Jameson recuerda que el auge de la neurosis freudiana, las “locuras privadas” al estilo Van Gogh y las conmociones que se vivencian dentro y se externalizan hacia afuera como en *El grito* de Edward Munch (en tanto expresiones propias de la modernidad), poco tienen que ver con el “mal viaje” de los estupefacientes, la sobreexcitación visual de los dípticos

de Warhol, o la psicodelia de los videoclips de la MTV en los 80. No obstante, no se trataba de creer que estas formas culturales posmodernas carecieran de toda afectividad, sino, aclaraba Jameson entonces, “que ahora tales sentimientos –que sería más exacto llamar “*intensidades*”– tienden a estar dominados por una peculiar euforia” (1996: 36).

Treinta años después, la intensidad devino lugar común: la usamos hoy para describir personas que manifiestan sus emociones en desmesura o que muestran apego en demasía, incluso un estado de dependencia excesiva. Pero decir que alguien es intenso ignora la complejidad de este término que Jameson reconoce haber elegido, precisamente, por su ambigüedad. Podemos obviar este problema si aceptamos que su lectura encierra solo un uso figurado, y que las intensidades son, como propone una definición de diccionario, la magnitud que se expresa con fuerza. Pero la propuesta de Jameson va más allá de lo descriptivo para tratar de comprender el horizonte de la experiencia cultural posmoderna. Cuando discurre sobre las intensidades, lo hace para tomarle el pulso a algunas tendencias latentes de la posmodernidad que instalaron contradicciones aún vigentes en las subjetividades. También, para formular cambios irrevocables en el modo en que percibimos las cosas, cuyas representaciones parecen hoy excitarnos más que la cosa misma. Pero, sobre todo, Jameson hace de las intensidades un signo epocal que alude a una relación conflictiva con el tiempo y con la propia corporalidad.

Se tiene la sensación de que su teoría de las intensidades no trata con un recorrido previsto de antemano, sino con un andar que va articulando miradas críticas de lo que, a lo largo de las últimas décadas, Jameson divisa en el horizonte de la posmodernidad<sup>1</sup>. Como es habitual, sus observaciones discurren sobre una vastedad de materiales culturales que le permiten, empero, condensar esas rupturas históricas que ponen a los afectos en un estado de deslizamiento perpetuo. De allí que, en buena medida, este “nuevo subsuelo emocional” al que Jameson (1996:

---

1 Las intensidades ocupan tempranamente el interés teórico de Jameson, y un primer acercamiento puede hallarse en *Marxismo y forma* ([1971] 2016). Por aquel entonces, divisiva el esmero de los escritores que, ante una sociedad atiborrada de información y sobreexpuesta a las estructuras repetitivas, debían “sacudir” a su público, ora extrañando lo familiar, ora “apelando a esas capas más profundas de lo fisiológico que son las únicas que conservan una especie de adecuada intensidad innombrada” ([1971] 2016: 25, cursiva en el original).

28) llama intensidades no se comprenda acabadamente, si no es examinando ciertas transformaciones en el sujeto individual que, como es habitual en este pensamiento, documentan la irrupción del capitalismo tardío en el espacio mundial.

Y un punto de partida estriba en lo que el estudioso, frente a quienes anuncian la muerte del sujeto, precisa como el descentramiento de una clase particular de sujeto o, en sus propios términos, como el *crepúsculo del ego burgués*. Varios aspectos merecen destacarse sobre esta premisa, pero, en torno a la categoría que aquí me convoca, basta señalar que lo que Jameson está describiendo son ciertos efectos del capitalismo multinacional que se derraman sobre la sociedad: ello es,

la creciente fragilidad y vulnerabilidad del antiguo individualismo burgués, a su deterioro bajo las condiciones de instituciones a gran escala, y al declinar de la competición capitalista que, en sus comienzos, dio origen a un ego adquisitivo y agresivo y a una identidad poderosa y edípica (2012: 41).

Porque, en el contexto posmoderno, poco queda de esos bastiones donde el ego del capitalismo monopolista podía confinarse: la familia y la religión han sido fagocitadas por la creencia en el mercado y los valores, y la producción en serie arrebató la posibilidad de ese “estilo personal” modernista. La singularidad del sujeto burgués, acaso opacada por esas diversidades que han reclamado su lugar en la sociedad, tampoco encuentra amparo en una identidad nacional que parece desmembrada ante los efectos de la globalización. Incluso, el siglo XX trajo consigo el auge de la burocracia administrativa y de formas novedosas de disciplina, control y dominación que socavan la idea de un individuo autónomo. Si hay algo que parece signar la cultura finisecular, sería precisamente una subjetividad suspendida permanentemente al borde del desconcierto, cuya pérdida de posición en tiempo y espacio es descrita por Jameson como una imposibilidad de mapear cognitivamente la realidad y establecer posicionamientos. Bajo estas condiciones, ¿cómo representarse a sí mismo y, con ello, organizar su propia experiencia?

Es en orden a estas alteraciones que Jameson propone repensar la alienación modernista como una fragmentación o, para ser más exacto, una *fragmentación esquizofrénica*. Hay que leer, en este vocabulario, la influencia de Lacan, aunque Jameson ([2003] 2014) se aparta

de su uso clínico, para aceptar la esquizofrenia como modelo capaz de describir la lógica existencial del capitalismo tardío. Esta conceptualización de la esquizofrenia se acercaría a su sentido etimológico de escisión, pero que aquí toma forma en la cadena signifiante: esto es, un movimiento incesante de sentidos que saltan eslabones y que, en los sujetos, se percibe como un quiebre en la unificación temporal (cfr. Harvey, [1990] 2017: 69-71). Se trata de una ruptura con las cadenas del pasado y del futuro, y de la permanencia oscilante en ese eslabón intermedio que sería el presente.

Con esta fragmentación, nada queda de la autocomplacencia del yo moderno: las subjetividades, ahora reducidas a la pura experiencia de una masa de significantes sin relación alguna y sin conexión en el tiempo, parecen desconectarse de su mundo. No es casual que Jameson expanda esta concepción para caracterizar la posmodernidad, como esa “época que ha olvidado cómo se piensa históricamente” (1996: 9). Aquello que esta teoría ha descrito como un debilitamiento de la historicidad se remonta a esta imposibilidad de representar pasado y futuro; lo que no implica un rechazo del concepto de la temporalidad, sino antes bien su contracción y encarcelamiento en lo que Jameson llama un *presente perpetuo* (cfr. 2015: 113-115). Contra las temáticas modernistas y su obsesión por la memoria, el tiempo y su duración, la posmodernidad instala al sujeto en un tiempo que, paradójicamente, parece atemporal. Jameson precisa, entonces, que

al aislarse así, ese presente envuelve de pronto al sujeto con una viveza indescriptible, con una abrumadora materialidad de la percepción (...) Este presente del mundo o signifiante material se sitúan ante el sujeto con una intensidad realzada, portando una misteriosa carga de afecto (1996: 48-49).

Esta es, en efecto, la cualidad de esos afectos intensos, también llamados pasiones: apresado en el presente de la pasión, el sujeto deja de contemplar las acciones del pasado y las consecuencias del futuro, manteniéndose en un frágil equilibrio temporal que es, en definitiva, “la experiencia del tiempo en el sujeto apasionado” (Sarlo, 2003: 239).

Pero Jameson (2018) desarrolla una lectura particular de los afectos: marco conceptual que define como una *teoría de la narrativa afectiva* y que es, por cierto, el suelo teórico sobre el que crecerán las intensida-

des. En este entramado, confluirán el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari ([1972] 1985) y la economía libidinal de Lyotard ([1975] 1990), pero también las teorías *queer*, los estudios sobre el trauma y, sobre todo, los desarrollos de Sianne Ngai (2005), Jonathan Flatley (2009) y Eve Kosofsky Sedgwick (2018), por cuanto estos toman la afectividad como prueba de un nuevo giro en las subjetividades. En torno a estos aportes, pero en debate abierto con la herencia del psicoanálisis freudiano y lacaniano, Jameson propone un “uso práctico, muy local y restringido” de los afectos, limitando su aplicación a “cuestiones de representación, así como de historia literaria” (2018: 39).

### **Afectos vs. Emociones. Teoría de la narrativa afectiva**

La definición de los afectos se manifiesta con nitidez cuando se la recorta contra el fondo de las emociones que, para Jameson, deben más bien denominarse *emociones nombradas*. Sabido es que, desde Aristóteles hasta Descartes, se han elaborado minuciosas taxonomías que catalogan las emociones, contraponiendo sus propiedades a la manera de nomenclaturas. En ellas, las denominaciones (amor, odio, alegría, tristeza, miedo) dan forma a un sistema histórico que, con “la tarea de trazar el mapa de nuestro paisaje interior” (2019b: 48), pretende registrar materiales psíquicos y describir las emociones en un estado puro. No obstante, esta necesidad de nominación por el lenguaje suscita una instancia conflictiva pues devela un intento por objetivar y controlar los estados de ánimo, como elementos pasibles de ser manipulados y aislados de su circulación social y de su lugar en la cultura.

Lo que Jameson intuye es que, en cierto modo, la palabra trata de contener el flujo de estos modos del sentir, porque definir algo como un horror o una amargura es convertirlo en una manifestación “privada” que puede rotularse desde fuera de los sujetos, a partir de ciertos rasgos distintivos que, en ellos, se leen. En el instante en que revelan las emociones, los nombres imponen sus efectos reificadores y direccionan caminos a través de los cuales los estados de ánimo pueden abrirse paso y prosperar en la cultura. Sabemos, por ejemplo, que las emociones configuran la performatividad de las prácticas sociosexuales, y que el amor y la compasión suelen atribuirse como propiedades del sujeto femenino, frente al orgullo y la ira que determinarían un dominio masculino. Pero,

también, las emociones afectan nuestros pensamientos y juicios de maneras a veces inusitadas, como quien, ante la sospecha de una enfermedad, busca su descripción en Google y comienza a vivenciar síntomas cuya existencia, minutos antes, desconocía.

Lo cierto es que, por este camino, la emoción nombrada adquiere cierto carácter prospectivo: guiona nuestras experiencias futuras, aunque también allí se percibe el movimiento intenso de la memoria cultural. En ella, el pasado dialogiza con el presente, y basta solo observar las reminiscencias de un texto que puede considerarse fundacional, donde la frase “Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles” hace de una manía como la ira el pivote de un destino heroico, al tiempo que, como dice Ivonne Bordelois, “inaugura nuestra civilización, cuyo signo histórico más evidente, como es obvio, no ha sido la paz” (2006: 55).

Pero, ¿tenemos seguridad de que la cólera homérica, sometida a las fuerzas divinas, se vivenciaba de la misma manera que lo hacen hoy nuestros imaginarios seculares? ¿Mantiene, incluso, su sentido original en las culturas actuales, con sus diferentes idiomas, memorias y modelos de mundo? Y aún más, ¿hay una experiencia más “auténtica” detrás del término “cólera”; alguna impronta biológica en las emociones como bien el reciente giro afectivo parece perseguir en su diálogo con las neurociencias (Arfuch, 2018: 21-24)? Es decir, si las emociones existían antes de que el nombre las impusiera en la conciencia, o si bien “comenzó quizá la palabra a modificar lentamente el campo de la realidad existencial” (2018: 41), es algo que Jameson no cesa de interrogarse, aunque reconoce que el problema es irresoluto.

Sin embargo, la pregunta por algo precedente al lenguaje es un paso necesario para delinear esa experiencia contrapuesta que es el *afecto*: categoría de ardua definición y reconocimiento porque, como afirma Jameson, “no tiene nombre, y es inclasificable, y moviliza los sentidos” (2018: 44). Y, ante esta complejidad, intuyo que el modo más adecuado de interpretar esta noción, difícil de asir e impregnada por ese intenso lenguaje filosófico del que se sirve Jameson, es despuntar poco a poco algunas de sus características para, luego, perseguir su aparición en algunas formas culturales, tarea en la que me detendré en el siguiente apartado.

Lo primero que habría que puntualizar es que, frente a la sujeción lingüística de las emociones nombradas, los afectos se caracterizan

por su *autonomía*. Tanto en su experienciación como en su representación, deben independizarse del cuerpo, lo que no significa que carezcan de factores químicos, psicosomáticos o interpersonales, sino que parecen cobrar peso propio y, en alguna medida, distanciarse de lo corporal, adquiriendo cierto carácter espectral. Contrariando a las tradiciones que han escindido, de modo irreconciliable, razón y emoción, para este marco conceptual los afectos reclamarían una interpretación de frontera: ni encerrados en el cuerpo donde se leen como mera reacción fisiológica, ni a una psique que los recluye solo a lo subjetivo, los afectos designan su propia estructura, pues su “esencia reside en permanecer flotando (... ) alimentándose de sí mismos y perpetuando su propia existencia” (2018: 47). Para ser más preciso, suponen un estar-en-el-mundo y, por ello, Jameson sostiene que cualquier teoría de los afectos que se precie de tal debe sentar sus cimientos en una fenomenología.

Por cierto, esta consideración ofrece más de una coincidencia con Eve Kosofsky Sedgwick (2018) y Silvan Tomkins (1995), cuyas lecturas se posicionan en contra de la subordinación de los afectos a las pulsiones. Constreñidas a un fin, las pulsiones mantienen una relación fija con sus objetos, porque respirar no sacia el hambre, como tampoco dormir calma la necesidad de excretar desechos. Pero los afectos juegan con sus objetos, y he aquí un aspecto que marca la diferencia entre un amor a primera vista y una depresión generalizada. Una misma persona, cosa o idea puede motivar estados de ánimo muy diferentes, con distintas perduraciones en el tiempo (un raptó de ira, por ejemplo, puede diluirse en segundos o persistir una vida entera). Casualmente, es el presente perpetuo quien rige lo que Jameson está describiendo como afectos. Aunque efímeros, aparentan ser intemporales y, en ellos, no hay pasado como en la melancolía, ni futuro como en la ansiedad, pero sí un exceso de sensaciones físicas o percepciones sensoriales. El contenido de los afectos, en tal sentido, pasa por activar el cuerpo, con el cual mantienen una relación constitutiva, “lo cual –aclara Jameson– no quiere decir que no sean conscientes, pero sí que no son conceptuales” (2012: 37).

Este énfasis en el cuerpo no supone dejar de lado el lenguaje sino, antes bien, someterlo a una restricción histórica que debe lo que las palabras pueden o no expresar en un momento o en una cultura dada. Por ello, buena parte de los planteos en torno a esta categoría se anudan a ese realismo que ocupa un lugar capital en Jameson. Aquí debe com-

prenderse el realismo como la búsqueda por conquistar una realidad social que, en el siglo XIX, aún no había alcanzado su representación completa en el discurso dominante. Se trata, entonces, de un terreno fértil para la experimentación, especialmente si se observa la efervescencia de “aparatos sensoriales” que atañen al registro de ciertas experiencias corporales que Jameson, en su estudio sobre la situación histórica del realismo, va deslindando.

Uno estaría tentado a pensar que los aromas, los sabores y las texturas que abarrotan las minuciosas descripciones de textos como los de Honoré de Balzac son, en efecto, muestrarios de lo que Jameson comprende como afectos. Sin embargo, estas manifestaciones sensibles significan algo, y tienden a condensar un orden metafórico de diferentes estados sociales (como sucede, por ejemplo, con la miseria en el “olor a pensión” balzaquiano). Los afectos, por el contrario, se resisten a los registros del lenguaje, eluden su nominación e, incluso, su conceptualización, y “en la medida en que la descripción se desprenda de sus significados alegóricos y se aproxima al estado de un registro más puramente físico y corporal de la contingencia externa, en esa misma medida se abre la inversión afectiva” (2018: 65).

Jameson aborda, entonces, la delicada tarea de rastrear formas que reponen sensaciones indeterminables y sin significación, como bien advierte en las obras de Lev Tolstói, en donde abundan momentos en los que la narración parece detenerse para mostrar personajes con repentinos ataques de entusiasmo, aburrimiento, decepción, irritación o indiferencia. Se trata de “una tensión entre trama y escena, entre el continuo cronológico y el presente afectivo eterno” (2018: 101), vacío donde irrumpe una rápida sucesión de estados de ánimo que excede las capacidades del lenguaje. Estos estados simplemente existen: son altos y bajos que no dan a entender nada sobre el mundo, porque los personajes pueden sentirlos en cualquier momento y ante cualquier situación. Sin embargo, este vaivén es acompañado por una dimensión puramente corporal y la descripción de los sujetos es la de un sometimiento al ajetreo de la excitación, la agitación o la calma de sus cuerpos.

También, Jameson descubre en el realismo cierto registro que sumerge al lector en una suerte de vértigo extático, porque “la brecha entre las palabras y las cosas se ensancha; las percepciones se convierten en sensaciones; las palabras ya no cobran cuerpo” (2018: 68). Precisamente,

en ese espacio que separa lo verbal y lo conceptual, el lenguaje muestra su fracaso y los afectos comienzan a colonizar en un intento por registrar las experiencias sensoriales de ese cuerpo que es, por cierto, el cuerpo burgués. Dicho de otro modo, en este umbral indiscernible, se pone en evidencia cierta convulsión: ese momento en que un nuevo cuerpo está definiendo el contorno de sus formas, bajo el afianzamiento del individualismo, el confort de lo material, la competencia, la aceptación del mercado y, finalmente, toda una nueva idea de “naturaleza humana” sostenida por la sociedad burguesa, al menos, hasta ese quiebre que se ha descrito como el fin del individualismo burgués.

Si los afectos son estados corporales innominados, es porque ellos están percibiendo síntomas culturales que aún no están disponibles para la conciencia cultural, o que bien las subjetividades han absorbido, de manera inadvertida. Entiendo, por ende, que la lectura jamesoniana del realismo reconstruye ese proceso crítico cuando irrumpen los afectos para dar cuenta de un cuerpo abierto a nuevas sensaciones, a través de formas narrativas novedosas y de otros aparatos sensoriales. Y esto es posible porque, hasta entonces, los afectos “no habían sido nombrados, no se habían abierto camino en el lenguaje” (2018: 45). Cuando la cultura resuelve esta instancia no reconocible, la emoción nombrada reclama su lugar. Tal es el caso de la medicina cuando contiene un estado melancólico en términos de una depresión. O bien podría pensarse, como lo hace Jameson, que aquella “pasión de mariposa” con la que Fourier combatía el aburrimiento, hoy sería rápidamente leída como trastorno de déficit de atención. Comenzar a nombrar el afecto será una intervención que explotará más aún el posmodernismo y, también, un mecanismo para la contención de ese otro cuerpo, que es el cuerpo social.

En cualquier caso, es evidente el potencial de esta categoría por cuanto los afectos llenan ese vacío que se produce entre la experiencia vivida y lo que aún permanece ininteligible, entre lo enunciado y lo indecible de un cuerpo y una época. Liberados del tiempo e instalados en “un presente abierto a los sentidos” (2018: 77), los afectos registran el horizonte de posibilidades imaginarias y las instancias de cambio en el tejido social. Tomando una expresión de Beatriz Sarlo (1997), diría que los textos artísticos funcionan aquí como instantáneas que, en tiempo presente, capturan estos estados de ánimos mientras están persiguiendo su transcurrir. Precisamente, algo de ello sugiere Jameson (2018: 42)

cuando advierte que la tarea del arte es “captar de algún modo su esencia fugaz y forzar su reconocimiento”.

## **Capturar los afectos. Cromatismos e intensidades**

Los afectos son inestables, como también son inestables las condiciones culturales que los producen. Cuando los describe, Jameson no piensa tanto en una forma fija ni tampoco en un estado ideal, como en un fenómeno cambiante que se caracteriza por su *mutabilidad*. Su propuesta trata de definir estados de ánimo en mutación incesante, pero también de afirmar una posición crítica ante las teorizaciones que intentan extraer la esencia de los afectos cuando, en realidad, estos “son múltiples y perpetuamente variables; titilan como la orquesta misma en constante mutabilidad” (2019b: 49). Los afectos, como las nueve musas, funcionan al unísono.

De allí que Jameson, sirviéndose de todo un imaginario musical, diga que no hay sistema de afectos, sino un *cromatismo* a la manera de “una innumerable escala de estados corporales” (2019b: 16). Se trata de una escala casi infinita de estados anónimos y móviles (del sufrimiento al júbilo, de la agonía a la vitalidad, del desasosiego a la serenidad), variación que las teorías más contemporáneas descuidan, pero que las antiguas concepciones de los humores intuían. No en vano los humores (bilis, flema, sangre) contenían cualidades (frescura, humedad, ardor, sequedad) con resonancia en el cuerpo, en un frágil equilibrio que podía resquebrajarse ante el mínimo déficit o exceso en la escala.

Emancipado y con una existencia autónoma, un afecto produce de modo incansable variaciones de sí mismo que, sin embargo, se recortan contra un opuesto a veces inaudible, y así “la más noble melancolía mantiene, con todo, una relación imperceptible con su opuesto más vulgar, la euforia” (2018: 89). De modo que captar este deslizamiento por una escala implica atender a una modificación en el tono, en donde cada afecto se diferencia de otro por un aumento o una disminución, según las experiencias corporales que posibilitan los imaginarios en un momento dado. Precisamente, esta posibilidad de medición de un tono es lo que Jameson llama *intensidad*: “la capacidad del afecto de ser registrado según su volumen, de murmullo a ensordecedor, sin perder su calidad y su determinación” (2018: 47).

Afectos e intensidades suelen adquirir cierto carácter sinonímico en la obra de Jameson, aunque, sobre el segundo término, prima una disposición de grados que irían en ascenso. Por ello, cuando la intensidad deviene categoría por derecho propio, parece señalar manifestaciones más turbulentas, oscilaciones afectivas que alcanzan el límite de su excitación en sujetos irritados de sentires. Como lo expresé antes, es esta la conceptualización que predomina en la descripción que Jameson hace de la experiencia cultural posmoderna. Ocurre que la época tardocapitalista está permeada de afectos que pueden ser descriptos negativamente como pérdida de la realidad o, positivamente, como euforia: una disyunción sin término medio, que encuentra su punto de correspondencia en Deleuze y Guattari ([1972] 1985: 26), para quienes el flujo ininterumpido de las intensidades, despojadas de forma y en estado puro, es una experiencia esquizofrénica “en un punto casi insoportable”.

Como sea, esta interpretación de las intensidades se concibe mejor cuando prestamos atención a los textos del arte. Sabido es que, de modo insistente, Jameson convoca a mirar la potencialidad de las narrativas artísticas, con la idea de que, en ellas, pueden abrirse paso los intentos de producir otras experiencias. Pero si la palabra despierta sospechas, necesitamos, entonces, de “un tipo diferente de lenguaje para señalar el afecto sin nombrarlo, presumiendo definir su contenido” (2018: 49). Habría que decir que las artes visuales son diestras en abrir nuevas posibilidades escénicas, brindando un panorama más “tangible” de las intensidades por su trabajo con una multiplicidad de lenguajes externos al sujeto y por las cuantiosas técnicas con las cuales emiten escalas afectivas.

Cuando pienso acerca de este potencial de las artes visuales, no puedo menos que recordar *Perfume: The Story of a Murderer*. Hablo de su versión fílmica (2006), y no de la novela original (Patrick Süskind, 1985), porque en la película recorre un exceso afectivo que trasciende la posibilidad de ser comunicado con palabras, pero que la forma audiovisual, empero, se esmera por reponer. La historia de Jean-Baptiste Grenouille, aprendiz de perfumista devenido luego asesino serial, es la de una puesta en escena y, por lo tanto, en sentido de las intensidades, en donde rige el olfato: ese “vehículo privilegiado para aislar el afecto y seleccionarlo para una variedad de dinámicas”, dice Jameson, aunque en relación a Baudelaire y Proust (2018: 46). Pero ello no significa que

el afecto se reduzca a una mera aparición de sentidos, porque la película logra separar del cuerpo todo un juego de sensaciones innumerales. El olfato es, dije antes, solo un vehículo para el registro experiencial de Jean-Baptiste, para quien, como advierte el filme, “el lenguaje le resultaba insuficiente para toda la experiencia que acumulaba”. El personaje está permanentemente sumido en un éxtasis que no puede describir y que, tampoco, puede anclar a un objeto; todo fenómeno activa su cuerpo y de allí su obsesión: ¿cómo destilar la fragancia de una “piedra muerta” o “el alma de las rosas”? ¿Cómo revivir ese ajeteo de sensaciones que despierta el perfume de una mujer, pero que se evapora ante su muerte? ¿Cómo capturar la esencia del mundo entero?

Me detengo en *Perfume* porque creo que ilustra con claridad un frenesí de afectos contradictorios que la forma audiovisual pretende resolver. Lo interesante es que, como las mismas intensidades, los lenguajes visuales y sonoros también cobran autonomía, desprendiéndose como narrativas que adquieren vida propia. En efecto, los aromas elaboran un relato propio, sonoro cuando el resquebrajar de los árboles o el reptar de los gusanos reponen un aroma que expresa vida, visual cuando el despliegue de colores y contrastes busca separar cada perfume. Lo concreto se convierte en esencias. Y, sobre este abanico de datos audiovisuales, se elabora otro tipo de movimiento narrativo porque, tomando las palabras de Jameson, “despierta nuevas trayectorias en el movimiento del ojo y nuevas concepciones del acontecimiento visual” (2018: 55). La trama se interrumpe para abrirle paso a un presente perpetuo y, en esta pausa, los afectos desarrollan su textura narrativa.

Esta lectura me permite aventurar una premisa: las intensidades, en cierto modo, se escenifican. Con razón Jameson dice que su representación no puede depender de la simple aparición de reacciones fisiológicas: ellas reclaman un desdoblamiento y un distanciamiento de su portador, de lo cual depende también su autonomía. Para decirlo con más claridad: las intensidades se despliegan tanto en los personajes que se someten a su dinámica, como en la modulación de toda una obra, en donde pueden funcionar como una fuerza rectora primordial. Pero me pregunto si acaso su reconocimiento no surge del entramado de los objetos de estudio y de la posición crítica que se asuma frente a ellos. Si, como afirma Jameson, hay innumerables posibilidades a través de las cuales los afectos revelan su intensidad y se apropian de un aparato

narrativo, entonces es posible sugerir que su legibilidad reclama indagaciones que se reconozcan situadas y parciales.

Por lo demás, también otras formas de la cultura masiva hacen de las intensidades un suelo sobre el cual discurre uno de los conflictos centrales de la subjetividad posmoderna. Me refiero, especialmente, a eso que he llamado reducción al presente que, en Jameson, no es más que otro nombre para definir esa desorientación posmoderna generalizada que, además, se hace visible, en el cuerpo. Jameson sostiene que

parece claro que cuando no nos queda nada fuera de nuestro presente temporal, se sigue que no nos queda nada fuera de nuestro propio cuerpo. La reducción al presente puede ser así formulada en términos de una reducción al cuerpo como presente del tiempo ([2003] 2014: 771).

Esta reducción afecta la producción cultural de manera decisiva. Es algo que se entiende mejor cuando se exploran géneros como la acción en donde la trama adquiere una naturaleza episódica y se contrae a un grado cero como mero “hilo en el que hilvanar una serie de explosiones” ([2003] 2014: 773). Pero, también, los géneros porno que se sirven de la narración como excusa para engarzar secuencias de sexo intermitentes. Acción y porno hacen del tiempo narrativo una “reducción al puro presente del sexo y la violencia” (1998: 170): comparten una idea de trama (amor o lujuria; intriga o suspenso), pero solo como pretexto para que el cuerpo “estalle”, en un sentido que puede ser tanto literal como metafórico. Y si “lo visual es esencialmente pornográfico”, como bien sostiene Jameson en relación al cine popular ([1991] 2007: 31), es porque las películas porno no hacen más que potenciar esta reducción al cuerpo y al presente perpetuo que otros relatos tal vez más tradicionales presentan, pero no terminan de desplegar.

En realidad, lo habitual en estas representaciones es que provoquen percepciones aleatorias: destellos de imágenes y sonidos que estimulan los sentidos y las sensaciones, impresiones todas ellas que son, finalmente, “intensidades que pueden leerse como una compensación del debilitamiento de cualquier sentido del tiempo narrativo” (1998: 170). Se lo ha dicho muchas veces: vivimos en una época de cambios acelerados que persigue la novedad y, en este sentido, pocos artefactos culturales terminan de captar la atención y de dejar su impronta en los

sujetos. Mi lectura avanza así en una dirección de interés, que es ir descubriendo cómo, desde la categoría de intensidades, Jameson absorbe y resuelve un modo de experimentar, percibir y reponer la realidad: “una intensificación, una exaltación hacia arriba o hacia abajo de la experiencia perceptiva” (1998: 151).

No en vano sostendrá que las intensidades se comprenden mejor, volviendo a las antiguas teorías de lo *sublime*. Pero, más que el núcleo de este debate, lo que interesa es rescatar la participación afectiva del sujeto. Como ha notado Beatriz Sarlo (2003), pese a sus diferencias, Kant y Burke coinciden en leer lo sublime como una experiencia: la captación de un sujeto sometido a fuerzas que no puede mensurar. Lo sublime, continúa Sarlo, debe entenderse así como “un estado, una disposición del sujeto para experimentarlo”, que no responde tanto a la naturaleza de los fenómenos como al mismo acto de contemplarlos (2003: 244). Pero, en el posmodernismo, lo que se ha vuelto informe y, por ello, amenazador es una realidad cotidiana que ha perdido su profundidad temporal, tornándose un simulacro con un alto grado de artificio. A medio camino entre las teorías de lo sublime y el *camp* de Susan Sontag, Jameson propone pensar estos límites de la percepción y la representación como un “sublime histérico” o un *sublime posmoderno* (1996: 53).

No obstante, si la contemplación de la naturaleza era aquello que avivaba lo sublime tradicional, hoy aparece, en su lugar, ese gran Otro llamado tecnología. Es algo que Jameson observa en la transición hacia el posmodernismo, cuando se anuncia la caída de la máquina como objeto de fascinación, tal como la elevaran el futurismo de Marinetti, las estructuras utópicas de Le Corbusier o los *ready-made* de Duchamp. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, la tecnología devino lo amenazante en nuestra cultura. La imposición de las computadoras y las redes informáticas, de los dispositivos inteligentes y de realidades aumentadas no hacen más que reforzar esa paranoia y conspiración que Jameson vislumbrara en el horizonte tardocapitalista, pero que hoy, más que nunca, son signos epocales. Territorio intenso e inquietante, sobre el que las formas artísticas también intentan arrojar luz, como lo hacen las narraciones conspiratorias que, a fuerza de repetición y reificación, comenzarán a ser reconocidas como géneros por derecho propio (*cyber punk*, paranoia *high-tech*, thriller conspirativo) (cfr. Jameson, [1991] 2018).

Como se comprenderá, la intensidad es un término prudente-

mente impreciso que debe ser mirado en detalle, pues en sus pliegues se hallan síntomas que la conciencia social aún no ha resuelto. Las intensidades pueden permanecer casi imperceptibles en un sujeto, un texto o una cultura, o bien poco a poco adquirir dimensión expansiva y colonizar toda superficie como un tono de época, algo de lo cual el posmodernismo da habida cuenta. Lo cierto es que, como hipótesis cultural, esta conceptualización plantea casi tantas dificultades como las que resuelve.

Pero no debe olvidarse que a la noción la formula quien, en las condiciones del capitalismo tardío, no termina de ver un fracaso, sino una oportunidad para que las culturas repongan soluciones imaginarias ante sus contradicciones históricas. Y me pregunto si acaso en esos textos artísticos en los que percibimos una fuerte inestabilidad de modos del sentir, no se esconde la efervescencia de nuevas fricciones que los afectos, en un movimiento oscilante, asumen el desafío de poner en superficie, mientras buscan también expresarse. Después de todo, como aclara Fredric Jameson (2018), siempre están esas formas artísticas más atentas, que, ante instancias menos reconocibles, inspeccionan en la búsqueda de algo nuevo.

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: EDUVIM.
- Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ([1972] 1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Flatley, Jonathan (2009). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David ([1990] 2017). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (1984). “The Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, N° 146, pp. 53-92.

- Jameson, Fredric (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1997). *El postmodernismo y lo visual*. Valencia: Ediciones Episteme.
- Jameson, Fredric (1998). “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”. En *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo. 1983-1998* (pp. 129-180). Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric ([1991] 2007). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, Fredric ([1987] 2008). “Entrevista con Anders Stephanson”. En Ian Buchanan Comp.), *Fredric Jameson: Conversaciones sobre el marxismo cultural* (pp. 77-114). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Editado por David Sánchez Usanos. Madrid: Abada Editores.
- Jameson, Fredric ([1992] 2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometo.
- Jameson, Fredric ([2003] 2014). “El fin de la temporalidad”. En *Las ideologías de la teoría* (pp. 752-778). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jameson, Fredric (2015). “La estética de la singularidad”. *New Left Review*, N° 92, mayo-junio, pp. 109-142.
- Jameson, Fredric ([1971] 2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Jameson, F. ([1991] 2018). *La geopolítica estética. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata.
- Jameson, Fredric (2019a). *Allegory and Ideology*. New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2019b). *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Barcelona: Alpuerto.
- Liotard, Jean-François ([1975] 1990). *Economía libidinal*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Sarlo, Beatriz (1997). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres de fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tomkins, Silvan (1995). *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Editado por Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank. North Carolina: Duke University Press.