

Fredric Jameson

# Las antinomias del realismo



**Fredric Jameson**, uno de los más influyentes teóricos de la cultura contemporánea, es profesor de Literatura comparada en la Duke University. Su trabajo, centrado en la investigación sobre la producción cultural, consiguió el reconocimiento mundial tras la publicación de su ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Premio Holberg 2008 por su destacada aportación a la comprensión de la relación entre las formaciones sociales y las formas culturales, en Ediciones Akal ha publicado asimismo *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), *Las variaciones de Hegel. Sobre la «Fenomenología del espíritu»* (2015) y *Marxismo y forma* (2016).



akka |

Diseño interior y cubierta: RAG

Traducción de  
Juanmari Madariaga

Reservados todos los derechos.  
De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270  
del Código Penal, podrán ser castigados con penas  
de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización  
reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente,  
en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica,  
fijada en cualquier tipo de soporte.

Título original: *The Antinomies of Realism*

Publicado originalmente por Verso, 2013

Los capítulos I y II de la segunda parte han sido publicados por primera vez, respectivamente,  
en Franco Moretti (ed.), *Il Romanzo*, Turín, Einaudi, 2004, y en *PMLA* 124, 5 (octubre de 2009)

© Fredric Jameson, 2013

© Ediciones Akal, S. A., 2018  
para lengua española  
Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España  
Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028  
[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-4567-0  
Depósito legal: M-9.514-2018

Impreso en España

# Introducción

## El realismo y sus antinomias

He observado un fenómeno curioso que parece producirse siempre que intentamos fijar nuestra atención en esa corriente estética que llamamos realismo: es como si el objeto de nuestra reflexión comenzara a tambalearse o a oscilar, y nuestra atención se desviara insensiblemente de él en dos direcciones opuestas, de manera que al final nos encontramos con que estamos pensando no en el realismo, sino sobre su surgimiento o sobre su decadencia y disolución.

De hecho, se han realizado trabajos muy interesantes sobre esos temas laterales: sobre el primero, por ejemplo, el canónico *Rise of the Novel* de Ian Watt y el monumental *Origins of the Novel* de Michael McKeon; y sobre el segundo innumerables recopilaciones tituladas «Problemas del realismo» (en las que Lukács lamentaba la degeneración de la práctica realista en el naturalismo, el simbolismo y el modernismo), o «Hacia una nueva novela» (en las que Robbe-Grillet argumentaba la inadecuación de las técnicas balzaquianas para captar nuestras realidades actuales). Más adelante explicaré cómo determinaron esos deslizamientos la forma de la teoría que voy a presentar en este volumen.

Pero antes debemos enumerar otras varias posibilidades que no se exploran aquí (pero que este ejercicio teórico no pretende en modo alguno excluir). Así, la categoría literaria más antigua de todas –la mimesis– todavía inspira trabajos y pensamientos, consagrados como antropología y psicología en la línea propia de la Escuela de Frankfurt del impulso mimético, que han sido provocativamente desarrollados por estudiosos como Robert

Weimann<sup>1</sup>, siguiendo la teoría del reflejo (*Widerspiegelung*) de Lenin (el uso que hace Auerbach del término, no exactamente clásico, se mencionará más adelante). Aristóteles no conocía, por supuesto, esa forma que llamamos novela, un producto del «mundo de la prosa» de Hegel; tampoco tendremos en cuenta en el presente libro la práctica teatral; en realidad sospecho que las últimas discusiones a ese respecto suelen estar contaminadas por las que conciernen a las artes visuales, e influidas ya sea por el debate entre el arte concreto y el abstracto en la pintura, o por el del cine de Hollywood y el experimental en dicho ámbito.

Es seguramente el momento de afirmar la inevitabilidad, en el debate sobre el realismo, de lo que acaba de ser ilustrado por el giro a la visualidad, en concreto el valor operativo ineludible, en cualquier discusión sobre el realismo, de esta o aquella oposición binaria en cuyos términos se ha definido. Es esto, por encima de todo, lo que hace imposible cualquier resolución definitiva de la cuestión: por un lado, los opuestos binarios obligan a tomar partido por uno de ellos (a menos que, como en el caso de Arnold Hauser, o de un modo diferente en el de Worringer, se entienda como una alternancia cíclica eterna)<sup>2</sup>. ¿A favor o en contra del realismo? ¿Pero en oposición a qué? En ese punto la lista se hace poco menos que interminable: realismo frente a novela rosa, realismo frente a épica, realismo frente a melodrama, realismo frente a idealismo<sup>3</sup>, realismo frente a naturalismo (burgués o crítico), realismo frente a realismo socialista, realismo frente al cuento oriental<sup>4</sup> y, por supuesto, la contraposición más frecuente, realismo frente a modernismo. Como es inevi-

---

<sup>1</sup> Robert Weimann, «Mimesis in Hamlet», en Geoffrey Hartman y Patricia Parker (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Nueva York, Routledge, 1985; véase también Dieter Schlenstedt (ed.), *Literarische Widerspiegelung*, Berlín, Aufbau, 1981.

<sup>2</sup> Me refiero a la *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [1951] de Arnold Hauser [ed. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., trad. del inglés a cargo de Antonio Tovar y F. P. Varas-Reyes, Madrid, Guadarrama, 1957; reediciones posteriores en Labor, Debate y Debolsillo], así como a las influyentes y bastante cosmológicas oposiciones que, en *Abstraktion und Einfühlung* [1907], establece Wilhelm Worringer [traducido como *Abstracción y naturaleza* por Mariana Frenk; México, Fondo de Cultura Económica, 1953, sucesivas reediciones].

<sup>3</sup> El provocativo concepto de una novela idealista fue desarrollado por Naomi Schor en su estudio de George Sand y elaborado por Jane Tompkins en su trabajo sobre el western estadounidense, donde también involucró las tradiciones familiares y religiosas cristianas (que el western tradicional tendía a socavar).

<sup>4</sup> Véase Srinivas Aravamudan, *Enlightenment Orientalism*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

table en el caso de tal juego de contrarios, cada uno de ellos se ve inevitablemente cargado de significado político e incluso metafísico, como en el caso de la crítica cinematográfica en la confrontación, ahora algo anticuada, entre el «realismo» de Hollywood y subversiones formales como las asociadas con la *nouvelle vague* y Godard<sup>5</sup>. La mayoría de esos pares binarios acostumbra a suscitar una polémica apasionada, en la que el realismo es denunciado o elevado al estatus de un ideal (estético o de otro tipo).

La definición del realismo mediante tales oposiciones también puede cobrar un carácter histórico o periodizador. De hecho, la oposición entre el realismo y el modernismo ya implica una evolución histórica que es bastante difícil de reducir a cuestiones estructurales o estilísticas; pero que también es difícil de controlar, ya que tiende a generar otros periodos más allá de sus límites, por ejemplo el de la posmodernidad, si se postula un supuesto fin de la modernidad; así como algún estadio previo de ilustración y secularización invocado para preceder al periodo del realismo como tal, en una lógica de periodización encaminada a conducir al establecimiento de un sistema clásico o precapitalista con modos y géneros fijos, etc. Que tal insistencia en la periodización conduzca necesariamente de la historia literaria a la historia cultural en general (y, más allá, a la historia de los modos de producción) depende probablemente de cómo sitúe uno el propio capitalismo y su sistema cultural específico en la secuencia en cuestión. La focalización, con otras palabras, tiende a relativizar el realismo como un modo entre muchos otros, a menos que, mediante el uso de conceptos mediadores como el de modernidad, se considere al capitalismo como algo único, en el centro de la historia humana.

Porque en este punto entra en juego otra combinación: la tendencia a identificar el realismo con la propia novela como forma moderna (aunque no necesariamente «modernista») por antonomasia. Las discusiones sobre un concepto y otro tienden a tornarlos indistinguibles, al menos cuando se invoca la historia de cualquiera de ellos: la historia de la novela es inevitablemente la historia de la novela realista, contra o por debajo de la cual todos los modos aberrantes, como la novela fantástica o la novela episódica, quedan subsumidos sin mucha protesta. Pero por la misma razón la cronología resulta igualmente subsumida, y Bajtín pudo argumentar que la «novelidad» es en sí misma un signo, tal vez el signo y síntoma fundamental, de una «moderni-

---

<sup>5</sup> Y con la revista *Screen*, en su apogeo en los años sesenta y setenta.

dad» que se puede encontrar tanto en el mundo alejandrino como bajo la dinastía Ming<sup>6</sup>.

De hecho, Bajtín es una de las figuras más importantes para las que la novela, o el realismo como tal, es a la vez un fenómeno literario y un síntoma de la calidad de la vida social. Para él la novela es el vehículo de la polifonía o el reconocimiento y expresión de una multiplicidad de voces sociales: es, por tanto, moderna en su apertura democrática a una población ideológicamente múltiple. Auerbach también invoca la democracia en un sentido análogo, aunque para él la apertura es global y consiste en la consecución de una vida social «realista» o de la modernidad en todo el mundo<sup>7</sup>. Pero para Auerbach el «realismo», o la mimesis tal como él la entiende, es una conquista sintáctica, la lenta apropiación de formas sintácticas capaces de sostener múltiples niveles de una realidad compleja y una vida cotidiana secular, cuyos climas gemelos en Occidente celebra en Dante y Zola.

Lukács es más ambivalente en su lectura del registro formal e histórico de la novela: en su *Theorie des romans* [*Teoría de la novela*], esa forma se distingue esencialmente por su capacidad de registrar la problematización y las contradicciones inconciliables de una modernidad puramente secular. Más tarde, la modernidad se reidentifica como capitalismo en el Lukács posterior, y la novela con el realismo, cuya tarea es ahora el despertar de la dinámica de la historia<sup>8</sup>.

Pero en los tres apologistas de la novela realista como forma (por decirlo así) nunca está muy claro si esa forma simplemente registra el estado avanzado de una determinada sociedad o si desempeña un papel en la conciencia que esta tiene de ese estado avanzado y sus potencialidades (políticas y de otro tipo). Esta ambigüedad (o vacilación) caracterizará los enfoques valorativos del realismo que esbozaré en este estudio inicial, y que expresará el problema en términos de forma y contenido respectivamente.

---

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, su ensayo «Epic and Novel», en Michael Holquist (ed.), *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1994.

<sup>7</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [1946], Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 552, «a common life of mankind on earth» [ed. cast.: *Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*, trad. del original alemán a cargo de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2014 (1950)].

<sup>8</sup> El resumen más sucinto de las opiniones formales de Lukács se encuentra en «Narrate or Describe?», en Georg Lukács, *Writer and Critic*, Londres, Merlin, 1970. Veremos que esta oposición es fundamental para explicar su rechazo (igualmente político) del naturalismo de Zola.



El realismo como forma (o modo) está históricamente asociado, particularmente para quienes entienden *El Quijote* como la primera novela (moderna o realista), con la función de la desmitificación. Esa función puede adoptar muchas formas, en ese caso fundacional la de socavar el género de los «libros de caballerías», junto con el uso de sus valores idealizantes, para poner en primer plano las características de la realidad social que no pueden asumir. He mencionado un primer periodo de la modernidad en el que las tareas de la Ilustración, y en particular la secularización, eran fundamentales (en una especie de revolución cultural burguesa); para el realismo son esencialmente tareas negativas, críticas o destructivas, que más adelante darán lugar a la construcción de la subjetividad burguesa; pero como la construcción del sujeto es siempre una intervención apoyada por tabúes y restricciones internas de todo tipo (un modelo de la cual es la «ética protestante» de Weber), la erradicación de las estructuras y valores psíquicos heredados seguirá siendo una función de la narrativa realista, cuya fuerza siempre proviene de esa dolorosa cancelación de ilusiones tenazmente sostenidas. Pero más adelante, cuando la novela comienza a descubrir (o, si se prefiere, a construir) tipos totalmente nuevos de experiencias subjetivas (desde Dostoyevski a Henry James), la función social negativa comienza a debilitarse y la desmitificación se ve transformada en desfamiliarización y renovación de la percepción, un impulso más modernista, mientras que el tono emocional de tales textos tiende hacia la resignación, la renuncia o el compromiso, como han señalado Lukács y Moretti.

Pero la propia ideología del realismo tiende también a situarlo en términos de contenido, y aquí el modo realista está clara y estrechamente asociado con la burguesía y el devenir de la vida cotidiana burguesa; esto, querría insistir, es asimismo una construcción, en la que participan el realismo y la narrativa. Sartre argüía que la mimesis es siempre por lo menos tendencialmente crítica: al presentar un espejo a la naturaleza, en este caso a la sociedad burguesa, nunca muestra realmente a la gente lo que quiere ver, y en esa medida es siempre desmitificadora<sup>9</sup>. Ciertamente, los ataques al realismo que ya se han mencionado se basan en la idea de que la literatura realista tiene la función

---

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 102: «Le miroir qu'il présente modestement à ses lecteurs est magique: il captive et compromet» [ed. cast.: *¿Qué es la literatura?*, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 67: «El espejo que presenta modestamente a sus lectores es mágico: cautiva y compromete»].

ideológica de adaptar a sus lectores a la sociedad burguesa tal como es, con su aprecio del confort y la interioridad, el individualismo, y la aceptación del dinero como realidad última (actualmente podríamos hablar de la aceptación del mercado, la competencia, cierta imagen de la naturaleza humana, etc.). Yo mismo argumento en otro lugar de este volumen que el novelista realista tiene un interés directo, ontológico, en la solidez de la realidad social, en la resistencia de la sociedad burguesa frente a la historia y al cambio<sup>10</sup>. Por otra parte, también se podría argumentar que en un sentido estilístico e ideológico el consumismo del capitalismo tardío ya no representa a la sociedad burguesa en ese sentido, y ya no reconoce las formas de vida cotidiana que surgieron en los siglos XVIII y XIX; y así el realismo dio paso inevitablemente al modernismo, en la medida en que su contenido privilegiado se extinguió. Ese argumento realiza, pues, una distinción fundamental entre una cultura de clase burguesa y la dinámica económica del capitalismo tardío.

He esbozado esas múltiples aproximaciones al realismo no sólo para señalar su variabilidad contextual como objeto, sino también para admitir, finalmente, que no pienso abordar ninguna de ellas aquí. El realismo, como sostuve en otro lugar, es un concepto híbrido, en el que una proclamación epistemológica (en favor del conocimiento o la verdad) se disfraza de ideal estético, con consecuencias fatales para ambas dimensiones inconmensurables<sup>11</sup>. Si es conocimiento o verdad social lo que esperamos del realismo, pronto descubriremos que lo que obtenemos es ideología; si es belleza o satisfacción estética lo que estamos buscando, nos encontraremos rápidamente con estilos anticuados o mera decoración (si no distracción). Y si es historia lo que perseguimos –ya sea historia social, o la historia de las formas literarias–, nos enfrentamos de inmediato a preguntas sobre los usos del pasado e incluso sobre el acceso a él, que, por imposibles de responder que puedan ser, nos llevan mucho más allá de la literatura y la teoría y parecen exigir un compromiso con nuestro propio presente<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Véase, *infra*, «Los Experimentos del tiempo: providencia y realismo» (pp. 225 y ss.).

<sup>11</sup> Véase F. Jameson, «The Existence of Italy», en *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge, 1992 [ed. cast.: *Signaturas de lo visible*, trad. de Margarita Costa y M. G. Burello, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012].

<sup>12</sup> No es sólo el contenido de la literatura lo que es de por sí profundamente histórico (lo cual tiene necesariamente su propia influencia configuradora sobre la forma), sino que lo es también el medio sensorial; siempre es instructivo recordar lo que pensaba Marx sobre la historia de los sentidos (*Early Writings*, Londres, Penguin, 1975, pp. 351-355).

Desde un punto de vista dialéctico no es difícil entender por qué es así. Tanto la sociología como la estética son formas anticuadas del pensamiento y de la investigación, puesto que ni la sociedad ni lo que se llama experiencia cultural o estética son en este tiempo presente sustancias estables que pueden ser estudiadas empíricamente y analizadas filosóficamente. La historia, en cambio, si es que trata de algo, está en sintonía con la dialéctica, y sólo puede ser el problema del que afirma ser la solución.

Mi experimento aquí pretende llegar al realismo dialécticamente, no sólo tomando como objeto de estudio las propias antinomias en las que parece resolverse toda constitución de tal o cual realismo; sino sobre todo captando el realismo como un proceso histórico, e incluso evolutivo, en el que lo negativo y lo positivo están inextricablemente unidos y cuya aparición y desarrollo constituyen al mismo tiempo su propia destrucción inevitable, su propia decadencia y disolución. Cuanto más fuerte es, más débil se vuelve; el ganador pierde; su éxito es su fracaso. Y esto se entiende no en el espíritu del ciclo vital («la madurez lo es todo»), o de la evolución, la entropía o los ascensos y desplomes históricos; sino que debe ser entendido como una paradoja y una anomalía, y pensado como una contradicción o una aporía. Sin embargo, como observó Derrida, la aporía no es tanto «una ausencia de camino, una parálisis antes del bloqueo», sino la promesa de «pensar el camino»<sup>13</sup>. En cualquier caso, el pensamiento aporético es precisamente la dialéctica misma; y el ejercicio que sigue a continuación será pues, para bien o para mal, un experimento dialéctico.

Pero antes de continuar necesitamos tener una idea mejor de lo que Deleuze podría haber llamado «la imagen del concepto», la forma de una nueva solución dialéctica. Los pensamientos de Hegel tenían ciertamente formas peculiares, pero no se trata de adoptar aquí y ahora ninguna de esas formas; tampoco la palabra «dialéctica» nos sirve de mucha ayuda excepto para resucitar fórmulas anticuadas, muchas de las cuales ni siquiera son históricamente correctas.

La unidad de los opuestos, por ejemplo, caracterizará, ciertamente, una situación en la que lo que da vida a un fenómeno también lo socava y destruye gradualmente. Pero el contenido de esas categorías fundamentales no es

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Memoires for Paul de Man*, Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. 132 [*Mémoires pour Paul de Man*, París, Galilée, 1988; ed. cast.: *Memorias para Paul de Man*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1989 y 2008].

identificable: ¿qué es negativo y qué es positivo en la trayectoria del realismo? (entendiéndose que las luchas sobre su valor ideológico no están todavía en juego aquí). De hecho, en cualquier lectura responsable de Hegel habrá quedado claro que lo que es positivo a sus propios ojos es negativo desde el punto de vista de su opuesto, y viceversa: así que no se gana mucho en esto excepto la noción de unidad; la unidad no como síntesis, sino como antagonismo, la unidad entre atracción y repulsión, la unidad de confrontación y lucha.

Lo que también se gana –pero bien podría tratarse simplemente de alguna premisa estructuralista inconsciente, contrabandeada *avant la lettre*– es la sensación de que todavía nos encontramos aquí con una oposición binaria. He argumentado en otro lugar que el juego de las oposiciones a las que nos hemos ido acostumbrando desde el estructuralismo no es un suplemento lingüístico que se haya puesto ahora de moda, sino que ya estaba plenamente desarrollado en la época y la obra de Hegel, quien lo derivó de la filosofía antigua<sup>14</sup>. Pero lo que ahora necesitamos no es sólo dotar de un poco de contenido literario a esa forma abstracta, sino también demostrar que tal oposición se da dentro del propio realismo (y no externamente, entre el realismo y algún otro tipo de discurso). Por otra parte, los rasgos superficiales que se le ocurren a uno de entrada –esa nueva *écriture* en un lenguaje plano, frente al lenguaje del diálogo, por ejemplo– no sólo deben ser específicos del realismo, sino que también deben mantener alguna relación con la cuestión aparentemente externa del nacimiento y posterior evolución del realismo.

Tomados en conjunto, los materiales heterogéneos que de algún modo acaban fusionándose en lo que llamamos la novela –¡o el realismo!– incluyen: baladas y periódicos de gran tamaño, bocetos, memorias, diarios y cartas, cuentos del Renacimiento, e incluso formas folclóricas como los cuentos populares o los de hadas. Lo que se selecciona de tal masa de diferentes tipos de escritura es su componente narrativo (incluso cuando, como para Balzac o Dickens, ese componente se ofrece por primera vez como una descripción aparentemente estática de tipos o actividades característicos, o de evocaciones pintorescas o costumbristas). Decirlo de ese modo supone aislar algo así como un impulso narrativo que también se realiza en la novela como forma, pero que tal vez no agota sus fuentes de energía.

---

<sup>14</sup> Sobre la «equipolencia», véase Michael N. Forster, *Hegel and Skepticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, pp. 10-13.

¿Qué podría entonces constituir lo contrario del impulso narrativo como tal? Tomado de modo abstracto y especulativo, podríamos pensar en cualquier tipo de construcciones verbales no narrativas: los juicios, por ejemplo, como la moraleja que un narrador podría querer añadir al final de un cuento, o la pizca de sabiduría popular que a George Eliot le gustaba regalar a sus lectores. Pero la alternativa más inveterada a la narrativa como tal nos recuerda que la narración es un arte temporal, y siempre parece seleccionar un momento pictórico en el que el impulso de la narración se detiene, cuando no se interrumpe por completo. La descripción del escudo de Aquiles en *La Ilíada* es el ejemplo más famoso de esa suspensión de la narración que aún no se había teorizado cuando Lessing escribió su *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* en 1767. ¿Será suficiente, pues, el antiguo tropo retórico de la écfrasis para replegar ese impulso descriptivo, acomodándolo en la homogeneidad narrativa?

Es de todo el mundo sabido la paciencia que hay que tener con sus novelas cuando Balzac va poniendo lentamente en su lugar sus diversos componentes: la descripción de la ciudad, la historia de la profesión, la enumeración morosa de las partes de la casa, el interior y el exterior, la propia familia, la fisonomía del protagonista y su ropa, sus aficiones y su *emploi du temps* favoritos; en suma, todos los diversos tipos de discurso que como materia prima debían fusionarse en esa nueva forma, pero que Balzac nos exige, sin disculparse, que molturemos por nosotros mismos antes de introducirnos en el meollo del relato (el cual finalmente satisfará cualquier preferencia por el impulso, el suspense y la acción temeraria que hayamos tenido que reprimir durante la lectura de esas primeras páginas).

Pero si todo lo que hubiera logrado fuera conducirnos de vuelta a Lessing y al estatus de la écfrasis, esta búsqueda de lo contrario del impulso narrativo no habría sido muy productiva. Tal vez, de hecho, la identificación más satisfactoria de lo contrario a la narrativa debería buscarse en el otro extremo de la historia del género, es decir, en el momento de la disolución del realismo, que siempre tendemos a llamar modernismo, sin sentir la necesidad de hurgar entre los innumerables modernismos, no todos ellos reducibles a un único denominador común.

Pero este procedimiento, que supone que al sustraer lo moderno de la narrativa nos quedará la esencia del realismo, supone que tenemos a nuestra disposición alguna definición general de lo que es (o era) el modernismo, suposición optimista que generalmente da lugar a unas pocas fórmulas estereoti-

padas (acotándolo como subjetivista [giro hacia el interior], reflexivo o consciente de sus propios procedimientos, formalista en el sentido de una mayor atención a sus propias materias primas, antinarrativo, y profundamente imbuido de una mística del arte). Roland Barthes adoptó una posición más sabia y prudente al respecto: «Il est vrai que j'ai rarement écrit sur le "moderne". On peut faire, sur le "moderne", seulement des opérations de type tactique: à certains moments on estime nécessaire d'intervenir pour signaler un déplacement de paysage ou une inflexion nouvelle dans la modernité». [«Es cierto que rara vez he escrito sobre lo "moderno"; sobre ello únicamente se pueden realizar operaciones de tipo táctico: en ciertas ocasiones uno cree necesario intervenir para señalar algún cambio en el paisaje o alguna inflexión nueva en la modernidad»]<sup>15</sup>. Pero su propia experiencia expresaba sin duda las preocupaciones del periodo de posguerra, en las que, en lo que yo he llamado la «modernidad tardía», el esfuerzo por teorizar y nombrar lo que había sucedido en la primera mitad del siglo XX se convirtió en la ambición teórica dominante.

También hay más trayectorias paradójicas que seguir: como por ejemplo en el cine, donde Tom Gunning ha identificado lo que en nuestro contexto actual podría describirse como una traslación desde el modernismo hasta el realismo. D. W. Griffith, a quien con razón o sin ella se ha atribuido tradicionalmente la invención de la película moderna (de ficción), tal como la conocemos (muy dependiente, por cierto, de la literatura, y en particular de Dickens), comenzó con esbozos etéreos (de naturaleza fotográfica), que más tarde desarrolló dándoles una trama y narratividad como tales<sup>16</sup>.

Este ejemplo sugiere que, sea cual sea la pista temática que decidamos seguir en nuestra localización de lo opuesto al impulso narrativo, su teorización implicará en último término el más paradójico de los problemas filosóficos, en concreto la conceptualización del tiempo y la temporalidad. En el mundo del arte, es un dilema agravado por nuestro limitado vocabulario: porque incluso el *récit* o relato, cuyos acontecimientos ya están acabados antes de que comencemos a contarlos, son experimentados por el oyente o lector (y sobre

---

<sup>15</sup> Citado en Alain Robbe-Grillet, *Why I Love Barthes*, Londres, Polity, 2011, p. 39 [*Pourquoi j'aime Barthes*, París, Christian Bourgois, 2009; ed. cast.: *Por qué me gusta Barthes*, trad. de M.ª José Furió, Barcelona, Paidós, 2009]. Mis propias propuestas sobre el modernismo se pueden consultar en *A Singular Modernity*, Londres, Verso, 2002 [ed. cast.: *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, trad. de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa, 2014].

<sup>16</sup> Véase Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

todo, evidentemente, por el espectador) como un tiempo presente; pero es, por supuesto, nuestro presente, el presente del tiempo de lectura, y no el de los propios acontecimientos.

Así que, en lo que sigue, abordaré la cuestión del realismo desde el ángulo de la temporalidad; y voy a sugerir que lo opuesto a esa temporalidad cronológica del *récit* tiene algo que ver con un presente, aunque sea un tipo diferente de presente que el marcado por el sistema temporal tripartito de pasado-presente-futuro, o incluso por el del antes y el después. Por todo tipo de razones, desarrolladas en las siguientes páginas, calificaré ese presente –o lo que Alexander Kluge denomina la «insurrección del presente contra las demás temporalidades»<sup>17</sup>– como el reino del afecto.

Como explicaré más adelante en relación con el tosco o mal uso de ese término, también podría generalizar otro impulso con igual determinación y sustituir una palabra tan general como es «narrativa» por otra francesa mucho más precisa y limitada, «*récit*» [relato], que transforma la narrativa en la situación narrativa propiamente dicha y en la narración de un cuento como tal.

Esto significa que ahora tenemos a nuestra disposición los dos extremos cronológicos del realismo: su genealogía en la narración y el cuento, y su disolución futura en la representación literaria del afecto. Tenemos, así, a nuestra disposición un nuevo concepto de realismo cuando asimos firmemente al mismo tiempo ambos extremos.

Multitud de imágenes nos vienen a la mente para dar forma a ese pensamiento: la imagen eléctrica de los polos negativos y positivos quizá no sea la más tranquilizadora; también se pueden imaginar las hebras de ADN que se enroscan estrechamente una a otra, o un proceso químico en el que la introducción de un nuevo reactivo precipita una combinación que luego se disuelve lentamente cuando se añade una proporción excesiva del elemento en cuestión. Pero es la formulación dialéctica la que, tomada como imagen de pensamiento, más que como una proposición filosófica por derecho propio, me sigue pareciendo la más sugerente, ya que en ella la fuerza positiva se convierte en negativa (al modificar la cantidad la calidad resultante) sin que se requiera la determinación de un umbral, y el surgimiento y disolución son pensados juntos en la unidad de un solo pensamiento, más allá de juicios demasiado humanos que pretenden separar lo positivo de lo negativo, lo bueno de lo

---

<sup>17</sup> Ese es el título de uno de sus libros: *Der Angriff der Gegenwart gegen die übrige Zeit*, Fráncfort, Europäische Verlagsanstalt, 1985.

malo. Sin embargo, en lo que quiero insistir en tales imágenes es en el antagonismo irrevocable entre las fuerzas gemelas (y entrelazadas) en cuestión: nunca se reconcilian, nunca se repliegan una en otra en una reconciliación e identidad última. Y la propia fuerza y acritud de la escritura realista que aquí examino se basa en esa tensión, que debe seguir siendo una imposibilidad, so pena de perderse por completo y disiparse si en algún momento se resuelve en favor de una de las partes contendientes.

Lo que llamamos realismo surgirá, así, de la simbiosis de esta forma pura de contar con impulsos de elaboración escénica, descripción y sobre todo inversión afectiva, lo que le permite desarrollarse hacia un presente escénico que en realidad, pero en secreto, aborrece las otras temporalidades que constituyen la fuerza primaria del cuento o *récit*.

El nuevo impulso escénico también detectará a sus enemigos en la jerarquía de personajes que pueblan el cuento, el cual difícilmente puede concebirse sin protagonista. En particular, batallará incesantemente pero sin estrépito contra las estructuras del melodrama, por las que se ve incesantemente amenazado; descartando también de pasada otros géneros como el *Bildungsroman*, que durante un tiempo pareció tan central para definirlo. Su batalla final se desarrollará en las microestructuras del lenguaje y en particular contra el predominio del punto de vista que parece mantener controlados los impulsos afectivos y asumir la capacidad organizativa de una conciencia central. La participación en esta batalla final lo agotará y destruirá, no obstante, con lo que el realismo dejará como herencia a su marchita posteridad un abigarrado surtido de herramientas y técnicas aleatorias, que todavía llevan, empero, su nombre en una era de cultura de masas y medios rivales.

Así que en la primera parte del presente texto ofrezco un modelo fenomenológico y estructural, un experimento que plantea una situación histórica única sin explorar su contenido, como han hecho tantos estudios indispensables de los diversos realismos. De las dos secuelas cronológicas que enlazan con el momento del realismo –modernismo y posmodernismo–, sólo este último será brevemente examinado en la conclusión. Al ensayo que comprende la Primera Parte le sigue una Segunda con tres monografías sobre las relaciones de la posibilidad narrativa con su materia prima específica. *Las antinomias del realismo* constituye el tercer volumen de la serie llamada *La poética de las formas sociales*.

*Abril de 2013*



# Índice

<i>Introducción. El realismo y sus antinomias.....</i>	7
--	---

## PRIMERA PARTE LAS ANTINOMIAS DEL REALISMO

I. LAS FUENTES GEMELAS DEL REALISMO: EL IMPULSO NARRATIVO ..	21
II. LAS FUENTES GEMELAS DEL REALISMO: EL AFECTO, O EL PRESENTE DEL CUERPO .....	37
III. ZOLA, O LA CODIFICACIÓN DEL AFECTO .....	57
IV. TOLSTÓI, O LA DISTRACCIÓN.....	95
V. PÉREZ GALDÓS, O LA DECADENCIA DEL PROTAGONISMO .....	113
VI. GEORGE ELIOT Y LA MALA FE.....	133
VII. EL REALISMO Y LA DISOLUCIÓN DEL GÉNERO .....	163
VIII. LA TERCERA PERSONA HINCHADA, O EL REALISMO DESPUÉS DEL REALISMO .....	189
IX. CODA: KLUGE, O EL REALISMO DESPUÉS DEL AFECTO .....	215

SEGUNDA PARTE  
LA LÓGICA DEL MATERIAL

I. LOS EXPERIMENTOS DEL TIEMPO: PROVIDENCIA Y REALISMO .....	225
II. GUERRA Y REPRESENTACIÓN .....	267
III. ¿ES TODAVÍA POSIBLE HOY LA NOVELA HISTÓRICA? .....	301

Últimos títulos publicados

*Comprender las clases sociales*  
ERIK OLIN WRIGHT

*¿El fin del intelectual francés?*  
*De Zola a Houellebecq*  
SHLOMO SAND

*Antígona*  
SLAVOJ ŽIŽEK

*Porque no saben lo que hacen*  
*El sinthome ideológico*  
SLAVOJ ŽIŽEK

*Dialéctica de la naturaleza*  
FRIEDRICH ENGELS

*El cosmopolitismo y las geografías  
de la libertad*  
DAVID HARVEY

*Ser marxista en filosofía*  
LOUIS ALTHUSSER

*Teoría e historia de la producción  
ideológica*  
*Las primeras literaturas burguesas*  
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

*La difícil democracia*  
*Una mirada desde la periferia europea*  
BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS

*Marx y Freud en América Latina*  
*Política, psicoanálisis y religión en tiempos  
de terror*  
BRUNO BOSTEELS

*La condición fetal*  
*Una sociología del engendramiento  
y del aborto*  
LUC BOLTANSKI

*Historia mundial del pueblo*  
*Desde la Edad de Piedra hasta el nuevo  
milenio*  
CHRIS HARMAN

*Los orígenes de la posmodernidad*  
PERRY ANDERSON

*Contragolpe absoluto*  
*Para una refundación del materialismo  
dialéctico*  
SLAVOJ ŽIŽEK

*Las antinomias del realismo* es una historia de la novela realista del siglo XIX y de su legado. Una historia aquí relatada sin un ápice de nostalgia por unos logros artísticos que el movimiento mismo de la historia vuelve imposibles de recrear. Las obras de Émile Zola, Lev Tolstói, Benito Pérez Galdós y George Eliot son –en el sentido más profundo del término– inimitables, al tiempo que siguen dominando hasta la fecha la forma novela. Son novelas que brotan de la lucha por reconciliar las condiciones sociales de su propia creación con la historia de un modo de escritura; lo que en el ámbito anglosajón se denomina «novela modernista» es, justamente, una tentativa para solucionar dicho conflicto, como lo es también la novela comercial en cualquiera de sus cada vez más pobres variantes.

Fredric Jameson examina las teorías más influyentes del realismo artístico y literario, abordando las condiciones previas, sociales e históricas, que condicionaron su aparición. Si la novela realista compaginaba una atención al cuerpo y sus estados emocionales y sensibles con un énfasis en la búsqueda de la realización individual dentro de los límites de la historia, la ficción contemporánea se presenta en cambio como protagonista de unos experimentos sorprendentes en la representación de las nuevas realidades de una totalidad social global, cuyos desarrollos históricos, a pesar de que saturan cada rincón de nuestras vidas, sólo se hacen evidentes en ocasiones muy contadas y por medio de los más extraños dispositivos formales y artísticos.

Igualmente, Jameson explica cómo las narrativas «realistas» sobrevivieron al fin de la época del realismo clásico. Abundando en ello, Jameson argumenta, en favor del estudio riguroso de la cultura de masas y de la ficción popular, unas razones que trascienden el periodismo perezoso y los tópicos fáciles que asuelan la última hornada de estudios culturales.

«No hay crítico en el mundo que maneje el vasto abanico de referencias literarias y teóricas que maneja Jameson; su capacidad a la hora de relacionarlas dialécticamente con la política y la historia no tiene parangón. Nunca, desde Auerbach, había sido el “realismo” analizado y repensado de un modo tan penetrante y radical. Con muchas sorpresas a lo largo del camino –la novedosa centralidad que Jameson concede al “afecto” en la novela realista, por ejemplo–, el resultado es sencillamente abrumador.»

Hal Foster



www.akal.com

