La revolución cultural después de Jameson*

Hal Foster
Traducción Rodrigo Zamorano

Leí por primera vez a Fredric Jameson poco después de graduarme de la universidad en 1977. *Marxismo y forma* (1971) fue mi introducción a Lukács, Bloch, Benjamin y Adorno, y aunque fui incapaz de entender buena parte del libro, un pasaje me impresionó. Es un temprano ejemplo de cuán efectivamente Jameson usa prácticas específicas para mapear desplazamientos generales en la fenomenología de la cultura capitalista:

1

> Sólo necesitamos yuxtaponer el maniquí, como símbolo, a los objetos fotográficos del *pop art*, la lata de sopa Campbell, [y] las fotos de Marilyn Monroe […] únicamente necesitamos intercambiar ese ambiente de tiendas pequeñas y mostradores, la *marché aux puces* y los puestos en las calles por las gasolineras a lo largo de las superautopistas estadounidenses, o las fotografías en color de las revistas, o el paraíso de celofán en una farmacia estadounidense, para comprender que los objetos del surrealismo han desaparecido sin dejar rastro. A partir de entonces, en lo que podemos denominar el capitalismo posindustrial, los productos de los que nos proveemos carecen por completo de profundidad: su contenido plástico es totalmente incapaz de hacer de conductor de la energía psíquica, si se nos permite expresarnos de ese modo. Toda inversión libidinal en dichos objetos está descartada desde el comienzo.[1]

Típica en su amplitud, esta explicación guió mi comprensión tanto del surrealismo como del pop, aun cuando llegué a resistirla, ya que mi versión del surrealismo está dirigida por la pulsión de muerte tanto como por la "inversión libidinal" y mi lectura del pop se trata de lo real traumático más que de "las fotografías en color".[2] Más tarde también me opuse a la influyente afirmación, que Jameson realiza aquí, sobre la "mengua del afecto" en la cultura posmoderna. Pero ya es evidente en este pasaje, y a lo largo de *Marxismo y forma*, su especial genio para las deslumbrantes relecturas del arte conocido y para las excitantes propuestas sobre las rupturas históricas. Ese era el señuelo, y tras la aparición de *El inconsciente político* en 1981, quedé enganchado. No fui el único.[3]

La teoría crítica aún era rara en las universidades estadounidenses en esa época. Ciertamente era en gran parte un esfuerzo autodidacta para mi cohorte de jóvenes artistas y críticos en la parte central de Nueva York: vislumbrábamos lo que podíamos en nuevas revistas como *Screen*, *October*, *Semiotext(e)* y *Critical Inquiry*, la ocasional conferencia en Columbia y NYU, y las incursiones veraniegas en librerías parisinas. Esta marginalidad hizo que la teoría se sintiera como una vanguardia, y de ciertas maneras lo era. Pero también era muy sectaria, y el gran mérito de *El inconsciente político* fue mediar las diferentes posiciones en oferta –recodificarlas en términos marxistas– y así permitirnos creer en la relevancia política de nuestros propios compromisos críticos o, para plantearlo en términos menos positivos,

* Publicado originalmente como "Cultural Revolution After Jameson", *October* 194 (Fall 2025): 61-67.

reconciliarnos con el desplazamiento parcial, después de 1968, de la política radical a la teoría radical, a la teoría como su propia versión de la política.[4] Esto podría parecer absurdo ahora, pero no lo parecía entonces.

Fue también en 1981 que me encontré por primera vez con Jameson en persona, cuando habló en el Whitney Museum sobre "el posmodernismo y la sociedad de consumo". Esta fue su primera incursión en la materia, su primer intento por periodizar la cultura contemporánea en relación con el capitalismo tardío, y se volvió la pieza central de mi antología de textos *La posmodernidad*, que apareció en 1983.[5] El ensayo de Jameson tuvo sus críticos: los amigos foucaultianos desestimaron su marxismo como anticuado, mientras que otros críticos objetaron su tratamiento del arte como mero síntoma de la sociedad capitalista. De manera más mordaz, las feministas condenaron el imperativo jamesoniano de totalizar. Después de todo, era la época de la diferencia, antes que todo lo demás.

Esta reacción fue enfática en una conferencia sobre el "Marxismo y la interpretación de la cultura" celebrada, también en 1983, en la Universidad de Illinois en Champaign-Urbana. Hubo una gran convocatoria: Henri Lefebvre estaba presente, así como también Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, Cornel West, Gayatri Spivak, las feministas Christine Delphy y Michèle Barrett, y críticos culturales como Simon Frith e Iain Chambers. Otros intelectuales de izquierda como Stuart Hall, Perry Anderson y Terry Eagleton contribuyeron al libro con las actas publicado en 1988. Fue en esta reunión donde Jameson presentó por primera vez su noción de "mapeo cognitivo", que transformó una sencilla idea sociológica del geógrafo urbano Kevin Lynch en el complejo trazado marxista de un capitalismo devenido global. Jameson estaba aquí en su apogeo totalizante y fue atacado por ello. Entendí la crítica, pero también aprecié su defensa, que fue doble: replicó que el capitalismo global debe afrontarse con una crítica tan expansiva como sea posible y que la diferencia debe ser vista en relación con el todo para poder ser captada, ni que decir afirmada, como tal.

Jameson era parte de la minoría en la conferencia de Illinois, pero no en el colectivo en torno a la revista *Social Text*, al que me uní como un integrante menor a comienzos de los ochenta. Ahí Jameson era el intelectual líder del grupo, que también integraban Stanley Aronowitz, John Brenkman, Ellen Willis, Cornel West y Anders Stephanson, entre otros. Lanzada en 1979, la revista estuvo motivada por la contrarrevolución neoconservadora de Thatcher y Reagan. Como Daniel Bell lo dejó en claro en *Las contradicciones culturales del capitalismo* de 1976, esta formación reaccionaria apuntaba sobre todo a los movimientos radicales de los sesenta: los movimientos anticoloniales, antibélicos, antirracistas y antisexistas. (Ciertamente aquí se confirmó la máxima atribuida a Régis Debray según la cual "la revolución revoluciona la contrarrevolución"). De una u otra manera, todos los miembros de *Social Text* habían sido formados por estos movimientos, de modo que un asunto de primer orden para la revista fue una vigorosa defensa. Uno de los resultados fue un súper número titulado *The 60s Without Apology*, publicado en 1984. Jameson odió el título, por considerar que era *demasiado* defensivo, que cedía demasiado terreno a nuestros oponentes, y amenazó con retirar su texto. Al final no lo hizo, por suerte, ya que "Periodizar los 60" es una de sus grandes proezas de pensamiento dialéctico, una serie de saltos acrobáticos que van de las revoluciones anticoloniales y "la política de la otredad" al "debilitamiento de la filosofía" y "las aventuras del signo". Esa sección final, un *tour de force* lukácsiano, proponía que la dinámica capitalista de fragmentación y reificación había encontrado su camino hasta la estructura misma del signo, no solo eliminando el referente, como ya era evidente en la abstracción modernista, sino también dispersando el significado, como solo entonces resultaba claro en la cultura posmoderna. Para Jameson, el "significante flotante" de fama posestructuralista era más un síntoma capitalista que un agente van-

guardista. También esta idea me impresionó de forma duradera.

Jameson alguna vez definió el pensamiento dialéctico como la mejor manera (en realidad la única) de desenmascarar la antinomia como contradicción, revelando así la interpenetración de los opuestos en cualquier coyuntura y, además, convirtiendo esta interpenetración en una intuición transformadora, que podría a su vez dar pie a la acción política.[6] Esta motivación de la antinomia ya estaba en funcionamiento en su ensayo "Reificación y utopía", publicado en 1979 en el primer número de *Social Text*. Ahí Jameson describe un anhelo por la vida colectiva en lo que por otra parte son entretenimientos de masas como *Tiburón* y *El padrino*. De manera igual de importante, demostró el valor crítico de la especulación utópica en el momento exacto de su mayor denigración por parte de los neoconservadores en este país y los *nouveaux philosophes* en Francia, para quienes la utopía solo podía llevar a la distopía y todas las revoluciones terminaban en el gulag. Por supuesto, Jameson tenía célebres ejemplos de ese tipo de vuelcos dialécticos en los que inspirarse: Marx sobre la religión como el opio del pueblo y, a la vez, como esperanza en un mundo despiadado, o Marcuse sobre la autonomía del arte como al mismo tiempo afirmativa del *statu quo* social y crítica de él. Pero Jameson también remodeló el pensamiento dialéctico según su propio idiosincrático estilo. Muy a menudo sus sinuosas oraciones comienzan con una yuxtaposición de fenómenos disímiles, que muestra entonces que forman parte de la misma dinámica histórica, la que a su vez se aplica incisivamente al momento presente.[7] Y en la medida en que este momento se volvió más perverso, también lo hizo su pensamiento dialéctico, como resulta claro en un texto como *An American Utopia* (2016). Allí, inspirado en el pasaje de *El Estado y la revolución* (1917) donde Lenin imagina una remodelación comunista de los grandes bancos de su época, Jameson propone un "ejército universal" como medio eficiente para asegurar asistencia médica para todos y presenta a Walmart, ese destructor corporativo de la comunidad, como un modelo de producción y distribución que puede ponerse al servicio de fines colectivos.[8]

A menudo a Jameson se le atribuye (o se lo denuncia por) la idea de que es más fácil para nosotros imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, pero en gran parte su dialéctica va en sentido contrario de este fatalismo. Con frecuencia pinta un cuadro bastante lúgubre del capitalismo casi como una prisión global, solo para repentinamente construir un túnel bajo él en una fuga conceptual (como el viejo topo proverbial de Marx en anfetaminas). Por lo general su dialéctica ofrece un rayo de luz. También lo hacen sus *détournements*, como por ejemplo su revisión tardía de Gramsci: para Jameson, no se trata del "pesimismo del intelecto", sino del cinismo (como Paolo Virno, encontraba valor en la razón cínica), ni tampoco se trata del "optimismo de la voluntad", sino del utopismo.[9] A veces su habilidad para vislumbrar la utopía en medio de la reificación parecía un truco mágico, pero yo lo creía (casi) todas las veces.

Sin embargo, la dialéctica jamesoniana socava el presente con la misma frecuencia que proyecta alternativas a él. Consideren su ambigua noción de "revolución cultural" en *El inconsciente político*, que se refiere a "ese momento en que la coexistencia de diferentes modos de producción se hace visiblemente antagonística".[10] Este antagonismo puede forzarse para abrir un nuevo espacio para el pensamiento y la acción política, pero en su propia explicación ese espacio por lo general es recuperado, y el resultado es menos la liberación asociada con el término "revolución" que la expansión del capitalismo a áreas de la vida hasta entonces ajenas a él (aquí es donde Jameson muestra la influencia de Guy Debord, así como también una afinidad con Manfredo Tafuri). Un ejemplo conocido dentro del ámbito limitado del arte de posguerra es la trayectoria del minimalismo: su materialidad industrial y gran tamaño expandió de manera dramática el museo modernista, pero esa expansión se volvió el pretexto para las megainstituciones entregadas al espectáculo

inmersivo. A este respecto, el minimalismo ha de considerarse, dialécticamente, a la vez como una encrucijada y como una catástrofe.[11]

Con esta desencantada visión de la revolución cultural en mente, permítanme recurrir brevemente a dos antiguos compromisos propios –la vanguardia histórica y el mundo del arte contemporáneo– para sugerir, de una manera cuasi jamesoniana, cómo las astucias de la historia han alterado mi visión de cada uno.

Para una generación anterior de críticos de izquierda, el arte vanguardista se trataba, al menos en parte, de la continuación de la política radical por medios culturales; es decir, era la compensación parcial por una decepción política. Clement Greenberg aludió a este desplazamiento en una alegre retrospectiva que debe leerse a contrapelo. "Algún día", escribió en un ensayo de 1957 titulado "Los últimos años treinta en Nueva York", "habrá que contar cómo el 'antiestalinismo' que nació más o menos en su forma de 'trotskysmo', se convirtió en arte por el arte y preparó así heroicamente el camino a lo que habría de venir" (aquello heroico era el expresionismo abstracto).[12] Mi generación de críticos de izquierda heredó este desplazamiento compensatorio hacia el arte avanzado, a lo cual, nuevamente, se añadió el desplazamiento adicional hacia la teoría como una vanguardia en sí misma. Esta doble investidura hizo muy difícil para nosotros reconocer no solo la reciente muerte de la vanguardia sino también su lado oscuro durante su propio auge. Como muchos de mi cohorte, me sobreidentifiqué con las vanguardias de izquierda como el dadaísmo berlinés y el constructivismo ruso en específico y exageré la conexión entre el modernismo y el socialismo en general. Este apego nos llevó a restarle importancia a los modernismos reaccionarios (tratamos como aberrante la trayectoria fascista de futuristas como Marinetti). También nos cegó al autoritarismo inscrito en las vanguardias que sí apoyábamos.

Consideren la forma insigne de la vanguardia: el manifiesto. El modelo próximo es el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, desde luego, pero el origen del manifiesto está en realidad en la realeza: la proclamación de reyes, un acto de habla mediante el cual el poder se autoriza a sí mismo.[13] La vanguardia estaba impregnada de este tipo de autorizaciones de sí misma: los modernistas rara vez cuestionaron su propia voluntad de poder. Puede que también haya un autoritarismo latente en el vanguardismo como tal, al igual que lo había en el vanguardismo del partido leninista. Es cierto que los grupos de vanguardia a menudo adoptaron las formas de los partidos políticos. Sin embargo, en cuanto aparato político el partido ya estaba en declive tras la Primera Guerra Mundial, durante el apogeo de la vanguardia histórica, y el movimiento ya había ganado fuerza, especialmente en la derecha (el fascismo y el nazismo fueron en primer lugar movimientos y partidos en segundo lugar). Recientemente Giorgio Agamben ha ampliado este argumento histórico, planteado primero por Hannah Arendt en su libro de 1951 sobre el totalitarismo, en un principio relevante para nuestra era MAGA: "El movimiento se vuelve el concepto político decisivo cuando el concepto democrático del pueblo, como cuerpo político, está en decadencia".[14] El resultado aquí es simplemente esto: que incluso si muchas vanguardias se modelaron como partidos, lo que ya es bastante malo, algunas también aspiraron a ser movimientos, lo que es peor. A este respecto, más que semileninistas, algunas vanguardias fueron semisorelianas (Georges Sorel insistió en que cada movimiento necesitaba un mito originario, a menudo uno violento, idea que resultó atractiva para movimientos más allá del futurismo).[15] Peor aún, algunas vanguardias siguieron, aunque fuera sin darse cuenta, un guion semischmittiano: consideraban la política en términos de la oposición amigo/enemigo, se entusiasmaban con los estados de emergencia, eran de carácter decisionista. Uno de mis héroes vanguardistas, Hugo Ball, pasó con suma facilidad de ser un líder anarquista del dadaísmo a ser un interlocutor de Carl Schmitt.[16]

Suficiente con la transformación de mi visión de la vanguardia histórica. ¿Y qué hay de mis du-

das sobre el arte contemporáneo, que difícilmente sean solo mías? El mundo del arte es el canario en la mina de carbón del neoliberalismo: ya en la década del ochenta había comenzado a ser transformado por el mercado del arte, que es un modelo de desregularización neoliberal, o lo habría sido si alguna vez hubiera estado regulado en primer lugar. Apenas fue novedoso ver el arte como una inversión; lo nuevo fue tratarlo, ante todo, como un instrumento especulativo. También fue nuevo el profundo involucramiento de fondos de alto riesgo y empresas de capital privado no solo en el mercado del arte sino también en el mundo del museo, de hecho en el mundo cultural en general, que ahora depende del apoyo de personas como Leon Black, Stephen Schwartzmann, Bill Ackman y Larry Fink (algunas universidades han aprendido, probablemente demasiado tarde, los riesgos de este cordón umbilical).

En etapas tempranas, el neoliberalismo parecía necesitar la fachada del neoconservadurismo: el caos de la desregularización económica exigía el disfraz del orden cultural, de ahí la vieja trinidad neoconservadora de tradición, moralidad y familia. El arte posmodernista defendido por esta revista ya hace más de cuarenta años era crítico no solo de un modernismo dominante pero muerto, sino también de esta dispensación neoliberal-neoconservadora. Sin embargo, desde aquella época la expresión cultural del neoliberalismo ha cambiado de forma significativa y de maneras que vuelven buena parte del arte contemporáneo menos crítico de lo que pretende ser.

Tenemos dos versiones recientes de este cambio en el neoliberalismo, y es posible pensar que se complementan tanto como se contradicen entre sí. La primera viene del historiador Quinn Slobodian, quien sostiene que, pese a su retórica antiglobalización, el giro nativista representado por Trump (y otros hombres fuertes como Putin, Erdogan, Orbán, Bolsonaro y Modi) es una torsión dentro del neoliberalismo, no una ruptura con él. Según Slobodian, la "moralidad tradicional" a la que los neoconservadores alguna vez apelaron se ha endurecido ahora en un "orden natural" de identidades esenciales en el que los paleolibertarios insisten hoy por hoy. "El principio fundamental" de estos "bastardos" de Friedrich Hayek (como Slobodian los llama) "es la afirmación de que existe una naturaleza humana" y que las diferencias sexuales, raciales y culturales son parte de "nuestra herencia filogenética" (para apoyar esta nueva-vieja tesis recurren a "la popularidad mainstream de la neurociencia y la psicología evolutiva").[17] En suma, estas diferencias se consideran (de nuevo) como parte integral de una jerarquía estricta y las políticas sociales y económicas deben obedecer a este neodarwinista hecho de la vida o fracasar completamente: la naturaleza decreta que hay ganadores y perdedores y nada se puede hacer al respecto. Mientras tanto, los enemigos de los neoliberales siguen siendo prácticamente los mismos. Según lo plantea Slobodian: "Los movimientos sociales de los sesenta y setenta habían inyectado el veneno de los derechos civiles, el feminismo, la acción afirmativa y la conciencia ecológica en las venas del cuerpo político […] los neoliberales necesitaban un antídoto", y encontraron uno en una "jerarquía de género, raza y diferencias culturales que imaginaron arraigada tanto en la genética como en la tradición".[18]

Permítanme plantear la conexión entre este giro ideológico y el arte contemporáneo tan claramente como sea posible. Buena parte de las prácticas hoy conservan un compromiso con la diferencia, pero lo hacen de tal modo que a menudo se deslizan en una insistencia en la identidad, y este identitarismo de la izquierda contribuye poco a impugnar el esencialismo de la derecha. Más bien al contrario.

La segunda explicación de una transformación en el neoliberalismo la presenta la teórica política Wendy Brown, quien sugiere que su compañero ideológico hoy es menos el neoconservadurismo que el nihilismo, que las grandes excitaciones de la destrucción se prefieren ahora a las simples comodidades de la tradición.[19] "El punto es la crueldad", como algunas personas MAGA están felices de admitir: hoy esto puede corregirse como "el

placer es la crueldad" (Paul Chan ha escrito sobre el sadismo que genera "la bruma de la riqueza" y este sadismo no se limita a la manósfera de los tecno-bros).[20] Hace un siglo, Walter Benjamin puso este mensaje en una botella: "La incorporación del nihilismo a su sistema de dominio le estaba reservada a la burguesía del siglo veinte".[21] Esa botella ha sido arrastrada nuevamente a nuestras costas. También hace un siglo, Max Weber insistió en cuán ferozmente el nihilismo ataca tanto la verdad como los valores, y aquí de nuevo nos golpea este viento, como nuestros políticos reinantes lo dejan demasiado claro.

Junto con innumerables otros, esto deja a los artistas y críticos en un apuro muy difícil: ¿cómo desmitificar un orden (o desorden) que desconoce sus propias contradicciones? ¿Cómo exponer a líderes políticos incapaces de sentir vergüenza o cómo burlarse de figuras que prosperan con lo absurdo? ¿Cómo superar en dadaísmo al Presidente Ubu? Y, en cualquier caso, ¿por qué sumar indignación a una economía de los medios que se alimenta de lo mismo? Alguna vez el arma de la cultura de izquierda, la transgresión desde hace mucho ya se ha vuelto la herramienta de la demagogía de derecha, y el anarquismo de los artistas dadaístas no es rival para el nihilismo de los guerreros MAGA.[22] Y aun así buena parte del arte contemporáneo continúa siendo pseudo-transgresor y seminihilista de maneras que solo redoblan el (des)orden dominante.

NOTAS

1. Fredric Jameson, *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*, trad. Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2016, p. 84. Este texto fue presentado en "The Aesthetics of Singularity: A Gauss Seminar on Fredric Jameson", organizado por Brooke Holmes y Andrew Cole en Princeton University el 3 de octubre de 2025. Fue sumamente beneficioso escuchar a los demás ponentes: Andrew Cole, Alexander Galloway, Ranjana Khanna, Lisa Lowe y Neferti X. M. Tadiar.
2. Véanse mi *Belleza compulsiva* (trad. Tamara Stuby, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 [1993]) y *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton, Princeton University Press, 2011).
3. N. de T.: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* fue traducido al castellano con el título benjaminiano aunque un tanto inexplicable de *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (trad. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1989).
4. Incluso dentro de los círculos marxistas había una división de lealtades entre Althusser y Debord, entre los marxismos estructuralista y lukácsiano (esto fue un remanente del París de los sesenta y setenta). Aunque Jameson se inscribía en el segundo linaje, se nutrió igualmente del primero.
5. Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985. N. de T.: además del ensayo de Jameson y una presentación de Foster, la colección, cuyo título original es *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, incluye textos de Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Gregory L. Ulmer, Jean Baudrillard y Edward W. Said.
6. Fredric Jameson, *Valencias de la dialéctica*, trad. Mariano López Seoane, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, pp. 57-58, 23-24.
7. En la conferencia en Princeton, Ranjana Khanna presentó un bello análisis de la oración jamesoniana, mientras que Alex Galloway demostró cómo sus inversiones dialécticas operan también al nivel de sus títulos.
8. Fredric Jameson et al., *An American Utopia: Dual Power and the Universal Army*, Londres y Nueva York, Verso, 2016.
9. Ibid., p. 22.
10. Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, op. cit., p. 77.
11. Véanse Rosalind Krauss, "Arte en tránsito: la lógica cultural del museo tardocapitalista" (1990), *AV Monografías* 39 (1993): 16-25; Hal Foster, "El quid del

minimalismo" (1987), en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001 [1996], 39-74; y Hal Foster, *El complejo arte-arquitectura*, trad. José Adrián Vitier, Madrid, Turner, 2013 [2011].

12. Clement Greenberg, "Los últimos años treinta en Nueva York", en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [1965], 209-14, p. 210.
13. Véase Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
14. Giorgio Agamben, "Movement" (2005), https://www.generation-online.org/p/ fpagam-ben3.htm. Véase también Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, trad. Guillermo Solana, Madrid, Alianza, 2006 [1951].
15. Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, trad. Luis Alberto Ruiz, Buenos Aires, La Pléyade, 1978 [1908].
16. Sobre Schmitt y Ball, véase *October* 146 (Fall 2013).
17. Quinn Slobodian, *Hayek's Bastards: Race, Gold, IQ, and the Capitalism of the Far Right*, Nueva York, Zone Books, 2025, pp. 16, 10. La afirmación sobre la "herencia filogenética" es una cita del historiador alemán de la ciencia Gerard Radnitzky.
18. Ibid., p. 9.
19. Wendy Brown, *Tiempos nihilistas. Pensando con Max Weber*, trad. Lucía Rheineck y Jorge Lago, Buenos Aires, Prometeo, 2025 [2023].
20. Paul Chan, "The Arts at Risk: A Convening", *October* 193 (Summer 2025): 3-28, p. 11.
21. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, J91,5 p. 390.
22. Véase mi *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, Londres y Nueva York, Verso, 2020. Que la farsa podría no tener la fuerza que alguna vez tuvo lo sugiere también la recepción crítica de *A oscuras*, la nueva novela de Thomas Pynchon.