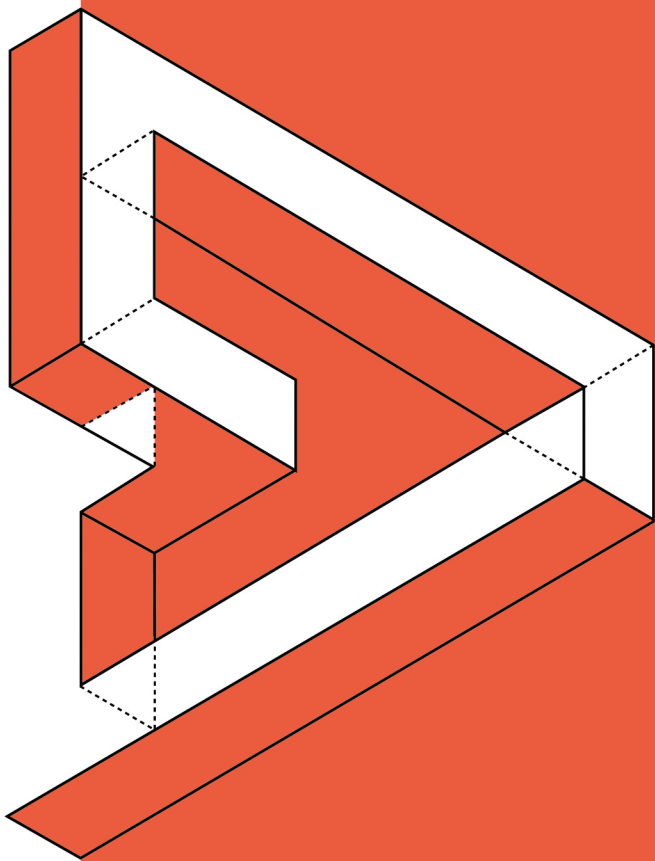


MARK FISHER

REALISMO CAPITALISTA

¿No hay alternativa?



MARK FISHER

REALISMO CAPITALISTA

¿No hay alternativa?

Traducción / Claudio Iglesias
Prólogo / Peio Aguirre

CAJA 03
NEGRA
FUTUROS
PRÓXIMOS

Fisher, Mark
Realismo capitalista: ¿No hay alternativa? / Mark Fisher;
con prólogo de Peio Aguirre - 1a ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
160 p.; 20 x 13 cm.

Traducido por: Claudio Iglesias
ISBN 978-987-1622-45-0

1. Filosofía Política. 2. Ensayo Sociológico. I. Aguirre,
Peio, prolog. II. Iglesias, Claudio, trad. III. Título.
CDD 320.01

Título original: *Capitalist Realism: Is there no
alternative?* (Zero Books)

© Mark Fisher, 2016
Publicado originalmente en UK por John Hunt
Publishing Ltd.
The Bothy, Deershot Lodge, Park Lane, Ropley,
Hants, SO24 0BE, UK.
Publicado en 2016 bajo licencia de John Hunt
Publishing Lt.
© Peio Aguirre, por el prólogo
© Caja Negra, 2016

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Corrección: María José Verna

ÍNDICE

<u>9</u>	Prólogo, por Peio Aguirre
<u>21</u>	1. Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo
<u>35</u>	2. ¿Qué pasaría si todos estuvieran de acuerdo con tu protesta?
<u>41</u>	3. El capitalismo y lo real
<u>49</u>	4. Impotencia reflexiva, “inmovilización” y comunismo liberal
<u>61</u>	5. 6 de octubre de 1979: “No te comprometas con nada”
<u>71</u>	6. Todo lo sólido se disuelve en las relaciones públicas: el estalinismo de mercado y la antiproducción burocrática
<u>89</u>	7. “Si pudieras ver la yuxtaposición de dos realidades distintas”: el realismo capitalista como trabajo onírico y desorden de memoria
<u>99</u>	8. “No existe algo así como una operadora central”
<u>109</u>	9. Una <i>Supernanny</i> marxista
	APÉNDICE
<u>125</u>	La privatización del estrés
<u>141</u>	Deseo poscapitalista



PRÓLOGO



Publicado en el Reino Unido hacia fines de 2009, este primer y breve libro del crítico musical y teórico de la cultura Mark Fisher lanzó no pocas ondas de choque en círculos culturales izquierdistas británicos, hasta rápidamente propagar su acerada diagnosis acerca de la actual crisis sistémica a otras distancias geográficas. Esta traducción es ahora la oportunidad para calibrar el alcance de estas ondas y la pervivencia de un concepto: el realismo capitalista. Como reconoce el autor, la expresión “realismo capitalista” no es nueva, pues ya un grupo de artistas alemanes (Richter, Polke y otros) la acuñaron a comienzos de los 60 para nombrar una corriente pictórica. Haciendo un guiño irónico al realismo socialista, su originalidad reside, sin embargo, en el riesgo de tratar de poner nombre al sistema actual y su ideología; *Realismo capitalista* profundiza y actualiza el par posmodernismo/posmodernidad, insuficiente como categorización de época por sus múltiples y contradictorios significados, de la misma forma que el término neoliberalismo tampoco ofrece una

categoría sistémica completamente satisfactoria. De modo parecido a cuando Fredric Jameson identificó el posmodernismo como una condición provisional pero válida (y como un sinónimo) del término “capitalismo tardío” de Ernest Mandel, Fisher y su realismo capitalista adecúan muchos de los estados subrepticios y no visibles del capital en el albor del siglo XXI, cuando el derrumbe de lo público acompaña una dificultad endémica de la cultura para renovarse sin tener que mirar una vez más en el baúl del pasado. El realismo capitalista se afianza con el fin de la temporalidad y el presentismo; la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía.

Escrito con las secuelas de la crisis económica de 2008 todavía frescas –entre ellas, el masivo rescate por parte de los Estados del sistema bancario–, este libro rezuma el malestar y la rebeldía ante un escenario de cierre sistémico en el que el fin de la historia anunciado desde al menos 1989 condujo a la asunción casi generalizada de que no hay alternativa al capitalismo. Este cierre secuestra la esperanza misma, la dificultad para imaginar un nuevo escenario cultural y sociopolítico. El eco del viejo y conocido eslogan de Margaret Thatcher, “There Is No Alternative” [No hay alternativa], situó al liberalismo económico, y con ello al libre comercio y la desregulación del mercado, como el mejor y único modo para el desarrollo de las sociedades modernas. Es por ello que Jameson –una de las voces más persistentes aquí junto con la de Slavoj Žižek– escribió en *Las semillas del tiempo* su famosa frase: “parece que hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la Tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo”. Este pesimismo en el diagnóstico –exacerbado por la inercia gravitatoria y por la complicidad del neolaborismo británico y la socialdemocracia con la coyuntura imperante– adquiere en el presente trabajo cierto sentido de urgencia epocal.

Es sin dudas esa urgencia lo que esta lectura irradia ahora, y el lector no podrá desdeñarla, presente como está en la forma de la propia escritura de Fisher. Publicado en su versión original sin notas al pie y sin acreditar sus citas y fuentes bibliográficas, su impacto teórico se encuentra en el estilo tan compulsivo y punzante como perspicaz.

La forma del libro (casi o tanto más que su propio contenido) puede explicarse a partir del recorrido de Fisher. Nacido en 1968, en 1995 se unió a la Cybernetic Culture Research Unit, un colectivo de investigación interdisciplinar formado por estudiantes del departamento de filosofía de la Universidad de Warwick. Allí coincidió con Sadie Plant (autora de *Escrito con drogas*) y con el “aceleracionista” Nick Land, precursor de un modo de pensamiento en el que se intersectan posestructuralismo, cibernética, ciencia ficción (concretamente ciberpunk) y también cultura rave. Pero es en la década posterior cuando, con el pseudónimo bloguero de K-punk, Fisher incuba su proyecto crítico, no precisamente en soledad. K-punk es revelador del potencial subversivo alojado en el interior de algunas herramientas tecnológicas ambivalentes del capitalismo tardío que, dependiendo de su uso, pueden ser radicales o conservadoras. K-punk fue el centro de una constelación de blogs –entre ellos, *Blissed out* o *Blissed Blog* del crítico musical Simon Reynolds– que prefiguró una efervescente esfera pública, una comunidad de blogueros que discutían críticamente sobre música, cine, filosofía, literatura y teoría crítica solapando sin prejuicios los temas de debate. El espacio del blog, como una comunidad activa de lectores y escritores “productores”, facultaba una zona autónoma al margen de la economía de la atención que sus más actuales reemplazos, las redes sociales, han usurpado hoy. Una ecología de la sombra donde aquel ideario de Walter Benjamin sobre la politización de la cultura no solo era posible, sino que florecía de manera inherente y hasta congénita.

Con la publicación de *Realismo capitalista*, Mark Fisher pasa a ser el principal referente de la recientemente creada editorial Zero Books, un proyecto que, como bien señalan desde entonces en una nota publicada en cada libro, reconoce que otro tipo de discurso –intelectual sin ser académico, popular sin ser populista– no solo es posible, sino que está floreciendo en regiones más allá de las franjas comerciales de los *mass media* y los pasillos neuróticamente burocráticos de la academia. Zero Books ha recogido no poca de esa efervescencia crítica fraguada en aquella esfera pública e interactiva; una especie de grupúsculo con un pie dentro y otro fuera de la academia que reivindica el concepto de lo público y la figura del intelectual.

Fisher presta una especial atención a la cultura musical, pues para él la música es el lugar donde los principales síntomas del malestar cultural pueden detectarse. Esta crítica surgida “desde adentro” de la producción cultural es dialéctica al asumir que la superestructura no es solo el reflejo de los modos de producción dominantes, sino que un persistente ejercicio crítico puede afectar los modos de organización. *Realismo capitalista* no habla demasiado de estilos musicales y se centra, sobre todo, en el condicionante que determina la cultura misma, mientras que su segundo libro *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Zero Books, 2014) está más orientado a la disección pormenorizada de films y viejas series de televisión de la BBC, géneros musicales (postpunk, jungle y dubstep), amén del concepto de “hauntología”, conformando así el paisaje biográfico y sentimental del autor desde antes incluso del período K-punk.

Realismo capitalista indaga en numerosos callejones sin salida alumbrados por el neoliberalismo: la situación del trabajo en el posfordismo, la disciplina versus el control, la negatividad o el modo en que el capitalismo incorpora plácidamente en su interior al anticapitalismo y

que se resume en la pregunta “¿qué pasaría si todos estuviéramos de acuerdo con tu propuesta?”. Pero son dos los ámbitos más estudiados, ambos vinculados con la experiencia personal del autor, a saber, la educación y la salud mental, analizados en su ineludible interrelación. A partir de su vivencia como profesor de secundaria, Fisher define con precisión las patologías de los desórdenes de hiperactividad juvenil dentro del capitalismo en relación con lo compulsivo de la cultura de consumo. Lo que médicamente se llama dislexia deviene ahora en poslexia; la capacidad para procesar la densidad de imagen del capital es infinitamente superior a la necesidad de leer. En el adolescente actual, existe una subjetividad posliteraria, una interpasividad centrada en la inhabilidad para hacer cualquier cosa que no sea perseguir el placer y la gratificación inmediata. Fisher captura esta paradoja neoliberal de la felicidad a partir de lo que él denomina la *hedonia depresiva*. Si la depresión se caracteriza habitualmente como un estado de *anhedonia*, la condición a la que se refiere está marcada por todo lo contrario. Encontramos aquí una llamada a repolitizar el ámbito de la salud mental al vincular enfermedad y posfordismo. ¿Y si los desórdenes en la memoria tan comunes en la juventud no fueran sino la consecuencia de una parálisis en el sentido de la temporalidad y la sensación de estar viviendo dentro de un presente continuo sin comienzo ni fin, día tras día?

Siguiendo a Christian Marazzi, Fisher apunta que “si la esquizofrenia es la enfermedad mental que señala los límites exteriores del capitalismo, como quieren Deleuze y Guattari, el trastorno bipolar puede ser la enfermedad mental propia del ‘interior’ del capitalismo”. Ya sea en el trabajo posfordista o en la academia, los ubicuos sistemas de evaluación y la autoevaluación, las auditorías permanentes y la postergación indefinida de los deberes conducen a un cuadro psicológico donde impera la ansiedad perpetua y la insatisfacción. Fisher se adentra entonces

en la senda de pensadores que han hecho del biopoder y la biopolítica uno de los ejes principales a la hora de pensar las consecuencias del capitalismo rapaz y depredador, como Franco "Bifo" Berardi y Paolo Virno. El otro gran frente por combatir es la burocracia en la educación, ese sistema donde el profesorado mismo es cómplice del régimen de autovigilancia que la mercantilización de la educación promueve. La burocracia en la educación es la prueba de la transformación de las antiguas estructuras disciplinares y autoritarias en nuevos modos de control que ya anunciara Deleuze (en "Post-scriptum sobre las sociedades de control"), en los que el gran Otro somos todos. De modo agudo, Fisher identifica el síndrome de atención telefónica del mundo corporativo como uno de los males que señalan el fracaso de las relaciones públicas y con ello del neoliberalismo. Esta angustia del call center no solo remite a Kafka y su crítica al totalitarismo tradicional en *El castillo*, sino que, bajo la lupa de Fisher, se torna en una crítica al "estalinismo de mercado" que es mucho más kafkiana, surrealista y perversa que la antigua burocracia tendida alrededor de la autoridad jerárquica y centralizada.

Realismo capitalista tampoco escatima esfuerzos a la hora de criticar su otro antecedente histórico, esto es, el llamado "socialismo realmente existente", aunque más bien se pregunta "¿y qué hay del capitalismo realmente existente?". La interrogación en la frase "¿No hay alternativa?" transforma la afirmación categórica del eslogan thatcheriano hasta posicionarlo en un horizonte de acción.

De la publicación de este libro a hoy, se ha producido un avivamiento de la izquierda en no pocas latitudes –incluido en el seno del laborismo británico–, al que ha contribuido la consolidación de una esfera pública cada vez más acostumbrada a los postulados de la teoría crítica y con la que históricamente ha sido uno de sus objetivos más nobles: la crítica al capitalismo. Para Mark Fisher,

cualquier estrategia anticapitalista a seguir en el futuro inmediato debe optar radicalmente por una reducción masiva de la burocracia en una nueva batalla por el trabajo. No es pequeño el objetivo, mayor es la voluntad.

Peio Aguirre



ES MÁS FÁCIL IMAGINARSE
EL FIN DEL MUNDO QUE
EL FIN DEL CAPITALISMO



En una de las escenas más importantes del film de Alfonso Cuarón de 2006, *Children of men*, el personaje de Clive Owen, Theo, pasa a visitar a un amigo en la estación eléctrica de Battersea, reconvertida en una mezcla de edificio gubernamental y colección de arte privada. En este edificio, que en sí mismo es un artefacto patrimonial reciclado, se preservan tesoros como el *David* de Miguel Ángel, el *Guernica* de Picasso y el cerdo inflable de Pink Floyd. Es el único momento de la película en el que podemos husmear la vida de la élite social, que se refugia de la catástrofe producida por la esterilidad masiva: a lo largo de una generación entera, no ha nacido un solo niño. Theo pregunta entonces: “¿qué van a importar todas estas cosas si pronto nadie podrá verlas?”. No existe la coartada de las generaciones futuras, ya que no hay ninguna a la vista. La respuesta que recibe de su amigo es una demostración de hedonismo nihilista: “Simplemente trato de no pensar en eso”.

Lo que tiene de particular la distopía de *Children of men* es que es específica del capitalismo tardío. No estamos aquí

ante el totalitarismo convencional que ya resulta rutinario en las distopías cinematográficas, al estilo de *V de Vendetta*, de James McTeigue (2005). En la novela de P.D. James en la que se basa el film, el sistema de gobierno democrático ha sido dejado atrás y un Guardia asume el control del país por su propia fuerza. Con prudencia, sin embargo, Cuarón deja todo esto en segundo plano. La película nos hace creer que el autoritarismo que rige por doquier podría haberse implementado en el marco de una estructura política que sigue siendo formalmente democrática. La Guerra contra el Terror ya nos ha preparado para este desarrollo: la normalización de una crisis deriva en una situación en la que resulta inimaginable dar marcha atrás con las medidas que se tomaron en ocasión de una emergencia. (Es entonces cuando nos preguntamos: “¿Cuándo terminará la guerra?”.)

Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa. Alguna vez, las películas y novelas distópicas imaginaron alternativas de esta índole: representaban desastres y calamidades que servían de pretexto narrativo para la emergencia de formas de vida diferentes. No es lo que ocurre en *Children of men*. El mundo que proyecta el film, más que una alternativa, parece una extrapolación o exacerbación de nuestro propio mundo. En ese mundo, como en el nuestro, el ultraautoritarismo y el capital no son de ninguna manera incompatibles: los campos de concentración y las cadenas de café coexisten perfectamente. El de *Children of men* es un mundo en el que el espacio público ha sido abandonado, cedido a la basura que queda sin recoger en las calles y a los animales salvajes. (Una escena en especial resonante tiene lugar en una escuela

abandonada en la que corretea un ciervo.) Los neoliberales, realistas capitalistas por excelencia, han celebrado la destrucción del espacio público aunque, contrariamente a lo que proponen como su programa político, no podemos sentir un repliegue del Estado en *Children of men*, solo una reorientación hacia dos de sus dimensiones básicas, la policial y la militar. (Y me refiero a lo que los neoliberales consideran “de forma oficial” su programa, porque desde sus comienzos el neoliberalismo dependió en secreto del Estado, incluso si fue ideológicamente capaz de denostarlo. Este doble discurso quedó espectacularmente en evidencia con la crisis financiera de 2008, cuando por invitación de los ideólogos neoliberales el Estado se apuró a mantener el sistema bancario a flote.)

La catástrofe en *Children of men* no es inminente ni es algo que ya haya ocurrido. Más bien, se la vive a medida que transcurre. El desastre no tiene un momento puntual. El mundo no termina con un golpe seco: más bien se va extinguiendo, se desmembra gradualmente, se desliza en un cataclismo lento. Las causas de la catástrofe, quién las sabe... bien podrían encontrarse en el pasado remoto, tan disociadas del presente como para parecer el capricho de un ser maligno, una especie de milagro negativo, una maldición que ninguna penitencia puede aliviar. La peste de la infertilidad solo podría resolverse con una intervención externa no menos previsible o evidente que sus mismas causas. Por esta razón, toda acción es algo superflua desde el comienzo: solo la esperanza sin sentido parece tener sentido. Proliferan entonces la superstición y la religión, los primeros recursos del desamparado.

¿Pero qué pasa con la catástrofe en sí misma? Es evidente que debemos leer metafóricamente el tema de la infertilidad, como el desplazamiento de una angustia de otro tipo. Me propongo afirmar que esta angustia en realidad exige ser leída en términos culturales y que la pregunta que el film nos hace es: ¿cuánto tiempo puede subsistir

una cultura *sin* el aporte de lo nuevo? ¿Qué ocurre cuando los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas?

La sospecha de que el fin ha llegado se conecta en *Children of men* con la idea de que tal vez el futuro solo nos depare reiteraciones y permutaciones. ¿Puede ser que ya no haya rupturas y que la experiencia del “shock de lo nuevo” haya quedado definitivamente atrás? Esta angustia tiende a derivar en una oscilación bipolar: la esperanza del “mesianismo débil”, de que existe algo nuevo por venir, decae en la convicción de que no hay nada nuevo que pueda ocurrir nunca más. El foco se mueve entonces de la Próxima Cosa Importante a la Última Cosa Importante. ¿Y cuándo fue que ocurrió exactamente? ¿Qué tan importante era?

T.S. Eliot se mueve detrás del telón en *Children of men*, una película que finalmente hereda el tema de la esterilidad de *La tierra baldía*. El epigrama que cierra el film, *shantih, shantih, shantih*, tiene más que ver con las piezas fragmentarias de Eliot que con la beatitud de los *Upanishads*. Y quizás allí pueden verse también las preocupaciones de otro Eliot, el de “La tradición y el talento individual”, cifradas en *Children of men*. Fue en ese ensayo en el que Eliot, anticipando a Harold Bloom, propuso la existencia de una relación recíproca entre lo ya canonizado y lo nuevo en la cultura: lo nuevo se define en respuesta a lo ya establecido; al mismo tiempo, lo establecido debe reconfigurarse en respuesta a lo nuevo. La consecuencia a la que arriba Eliot es que el agotamiento de lo nuevo nos priva hasta del pasado. La tradición pierde sentido una vez que nada la desafía o modifica. Una cultura que solo se preserva no es cultura en absoluto.

Es ejemplar el destino del *Guernica* de Picasso en el film: alguna vez fue un aullido lleno de angustia frente a las atrocidades y los ultrajes del fascismo; ahora no es más que una cosa colgada en la pared. Como la estación de Battersea en la que se encuentra instalada, la pintura tiene un reconocido estatus icónico solo porque le fue extirpada toda posible

función o contexto. Un objeto cultural pierde su poder una vez que no hay ojos nuevos que puedan mirarlo.

Y no necesitamos esperar a que ocurra el apocalipsis inminente de *Children of men* para reconocer esta transformación de la cultura en piezas de museo en nuestra vida real. El poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en la que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas. Es este un efecto de su “sistema de equivalencia general”, capaz de asignar valor monetario a todos los objetos culturales, no importa si hablamos de la iconografía religiosa, de la pornografía o de *El capital* de Marx. Paseando por las salas del Museo Británico, nos encontramos con objetos que han sido extraídos de sus mundos vitales y reensamblados como en la cubierta de una nave espacial de la saga *Predator*: una imagen muy vívida del sistema de equivalencia general. A través de la conversión general de prácticas y rituales en objetos meramente estéticos, las creencias de las culturas previas quedan objetivamente ironizadas, transformadas en *artefactos*. El realismo capitalista, por eso, no es un tipo particular de realismo; es más bien el realismo en sí mismo. Como dicen Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*:

[El capital] ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo filisteo en las aguas heladas del cálculo egoísta. El capital ha convertido el valor personal en valor de cambio y ha sustituido un sinfín de libertades inalienables y particulares por una sola libertad espeluznante: la libertad de comercio. En una palabra, ha cambiado la explotación velada por las ilusiones políticas y religiosas por una explotación brutal, directa desnuda y desvergonzada.¹

1. Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifiesto comunista*, Madrid, Akal, 2004.

El capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas.

Y sin embargo, está muy difundida la opinión de que este giro de la fe a la estética y del compromiso al espectáculo es una de las virtudes del realismo capitalista. En su pretensión de “habernos liberado de las ‘abstracciones fatales’ inspiradas por ‘ideologías del pasado’”, tal como lo enuncia Alain Badiou, el realismo capitalista se presenta como la coraza que nos protege contra los peligros de la fe. La actitud de distancia irónica típica del capitalismo posmoderno es capaz de inmunizarnos, se supone, contra las seducciones de cualquier fanatismo. Se nos dice que bajar nuestras expectativas es un precio relativamente bajo que pagar por quedar protegidos del terror y el totalitarismo. “Vivimos en una contradicción”, según Badiou, porque:

se nos presenta como si fuera algo perfecto, un estado de cosas brutal y profundamente desigual en el que toda existencia se somete a ser evaluada en términos puramente monetarios. Pero, para justificar su conservadurismo, los partidarios del orden establecido no pueden en realidad describirlo como perfecto o maravilloso. Por eso prefieren venir a decirnos que todo lo demás fue, es o sería horrible. Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de Bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de Mal mortal. Nuestra democracia puede no ser perfecta, pero es mejor que una dictadura sangrienta. El capitalismo puede ser injusto, pero no es el estalinismo criminal. Millones de africanos mueren de sida, pero no permitimos el nacionalismo racista del estilo de Milošević. Matamos iraníes desde nuestros aviones, pero no les cortamos la garganta con un machete como hacen en Ruanda, etc.

En este punto, el realismo es análogo a la perspectiva desesperanzada de un depresivo que cree que cualquier

creencia en una mejora, cualquier esperanza, no es más que una ilusión peligrosa.

En su estudio del capitalismo, seguramente el más impresionante que se haya hecho de Marx en adelante, Deleuze y Guattari lo describen como una especie de posibilidad oscura que amenazaba desde adentro a todos los sistemas sociales previos. El capital, dicen, es “la cosa sin nombre”, la abominación que las sociedades primitivas y feudales preveían como su mayor catástrofe. Cuando finalmente llega, el capitalismo produce una desacralización en masa de toda cultura. Es un sistema tal que ya ninguna Ley trascendente gobierna; por el contrario, es un sistema que dismantela los códigos de todas las leyes solo para reinstalarlas ad hoc. Ningún *fiat* soberano fija los límites del capitalismo, que más bien se definen (y redefinen) de forma pragmática, sobre la marcha. Por eso es que el capitalismo se parece tanto a la Cosa en el film de John Carpenter del mismo nombre: es una entidad infinitamente plástica, capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto. Por eso, Deleuze y Guattari sostienen que el capitalismo es “la pintura abigarrada de todo lo que se ha creído”, un extraño híbrido de lo ultramoderno y lo arcaico. En los años que transcurrieron desde que Deleuze y Guattari escribieron los dos volúmenes de *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, parecería que los impulsos desterritorializadores del capitalismo hubieran quedado confinados a las finanzas, mientras la cultura cayó en poder de las fuerzas de reterritorialización.

Este malestar, el sentimiento de que ya no hay nada nuevo, por supuesto que tampoco es nada nuevo. Estamos en el notable “fin de la historia” que Francis Fukuyama cantaba después de la caída del Muro de Berlín. Puede que la tesis de Fukuyama de que la historia ha llegado a su clímax con el capitalismo liberal haya sido muy criticada, pero

asimismo se la sigue aceptando, aunque sea en el nivel del inconsciente cultural. También hay que recordar que la idea de que la historia había llegado a destino no tenía solamente acentos triunfalistas, ni siquiera en la época en la que Fukuyama presentó su tesis. El mismo Fukuyama advertía que su radiante ciudad neoliberal soportaría la amenaza de los espectros, aunque pensaba en espectros nietzscheanos más que marxistas. Ciertamente, algunas de las páginas más anticipatorias de Nietzsche son aquellas en las que describe “la sobresaturación de historia de una cierta época”, que puede llevarla a “ejercer una peligrosa ironía consigo misma”, como escribió en las *Meditaciones intempestivas*, “y finalmente al cinismo, más peligroso todavía”. El cinismo, el “señalamiento cosmopolita”, que no es más que una forma descomprometida de espectacularismo, reemplaza el involucramiento y el compromiso. Esta es la condición del Hombre Superior de Nietzsche, aquel que ya ha visto todo pero se encuentra debilitado justamente por este decadente exceso de (auto) conciencia.

En cierta forma, la posición de Fukuyama es la imagen especular de la de Fredric Jameson. Jameson afirmó que el posmodernismo es “la lógica cultural del capitalismo tardío”. Según él, el fracaso del futuro es constitutivo de la escena cultural posmoderna que, como correctamente profetizó, se llenó de *revivals* y pastiches. En tanto que Jameson dio una argumentación convincente de la relación entre la cultura posmoderna y ciertas tendencias del capitalismo de consumo o posfordista, podría parecer que el concepto de realismo capitalista no es necesario en absoluto. Y en cierto sentido, es verdad. Lo que llamo realismo capitalista podría efectivamente subsumirse en la rúbrica del posmodernismo y la posmodernidad tal como los teorizó Jameson. Y sin embargo, a pesar de la enorme y clarificadora tarea de Jameson, el concepto de posmodernismo sigue siendo discutible; sus significados, apropiados e inútiles al mismo tiempo, son múltiples y

fluctuantes. Incluso me gustaría argumentar que algunos de los procesos descriptos y analizados por Jameson llegaron a agravarse y volverse crónicos de una manera tal que atravesaron también una especie de cambio de naturaleza.

Pero en definitiva son tres las razones que me llevan a preferir el concepto de realismo capitalista al de posmodernismo y posmodernidad. En primer lugar, en la década de 1980, cuando Jameson avanzó su tesis sobre el posmodernismo, todavía existían alternativas al capitalismo, al menos nominalmente. Lo que enfrentamos ahora, en cambio, es un sentido más generalizado y más profundo del agotamiento y de la esterilidad política. En aquellos años persistía el "socialismo realmente existente", aunque se encontraba en franco colapso. En el Reino Unido las líneas de fractura de los antagonismos sociales quedaron expuestas con la huelga de los mineros de 1984-1985, y la derrota de los trabajadores fue un momento importante para el desarrollo del realismo capitalista, por lo menos tan significativo en su dimensión simbólica como en sus efectos prácticos. El argumento en favor del cierre de las minas de carbón se resumía en que dejarlas abiertas no era "económicamente realista", y los mineros fueron, ciertamente, los actores de reparto contratados para filmar esta tragedia romántica de las luchas proletarias. Por esa época es cuando el realismo capitalista avanza y se establece de la mano del eslogan de Thatcher "No hay alternativa" (un lema tan descriptivo de la doctrina que sería imposible buscar otro), que se volvió una profecía autocumplida brutalmente.

En segundo lugar, el posmodernismo de Jameson implica de modo natural una relación determinada con el modernismo. La teoría de Jameson al respecto comienza con la pregunta por la idea, tan cara a Adorno y a tantos más, de que el modernismo tenía un potencial revolucionario en función de sus propias innovaciones formales. Pero lo que Jameson vio que estaba ocurriendo, más bien, era la incorporación de motivos modernistas en la cultura

popular: por ejemplo, las técnicas surrealistas súbitamente podían aparecer utilizadas en la publicidad. A la vez que las formas particulares del modernismo resultaban absorbidas y mercantilizadas, el credo modernista con su supuesta fe en el elitismo y en un modelo de cultura monológico, estructurado desde arriba hacia abajo, soportaba el desafío que representaban la "diferencia", la "diversidad" y la "multiplicidad". El realismo capitalista ya no presenta esta clase de confrontación con lo moderno. Más bien, el triunfo sobre el modernismo se da por hecho: el modernismo en verdad se ha convertido en algo que puede regresar periódicamente como un estilo estético congelado aunque no ya como un ideal de vida.

En tercer lugar, un dato: una generación entera nació después de la caída del Muro de Berlín. En las décadas de 1960 y 1970, el capitalismo enfrentaba el problema de cómo contener y absorber las energías externas. El problema que posee ahora es exactamente el opuesto: habiendo incorporado cualquier cosa externa de manera en extremo exitosa, ¿puede todavía funcionar sin algo ajeno que colonizar y de lo que apropiarse? Para la mayor parte de quienes tienen menos de veinte años en Europa o los Estados Unidos, la inexistencia de alternativas al capitalismo ya ni siquiera es un problema. El capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable. Jameson acostumbraba a detallar con horror la forma en que el capitalismo penetraba en cada poro del inconsciente; en la actualidad, el hecho de que el capitalismo haya colonizado la vida onírica de la población se da por sentado con tanta fuerza que ni merece comentario. Sería peligroso y poco conducente, sin embargo, imaginar el pasado inmediato como un estado edénico rico en potencial político, y por lo mismo resulta necesario recordar el rol que desempeñó la mercantilización en la producción de cultura a lo largo del siglo xx. El viejo duelo entre el *détournement* y la recuperación, entre la subversión y la captura, parece haberse agotado. Ahora estamos frente a otro proceso que

ya no tiene que ver con la incorporación de materiales que previamente parecían tener potencial subversivo, sino con su *precorporación*, a través del modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista. Solo hay que observar el establecimiento de zonas culturales “alternativas” o “independientes” que repiten interminablemente los más viejos gestos de rebelión y confrontación con el entusiasmo de una primera vez. “Alternativo”, “independiente” y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura mainstream; más bien, se trata de estilos, y de hecho de estilos dominantes, al interior del mainstream. Nadie encarnó y lidió con este punto muerto como Kurt Cobain y Nirvana. En su lasitud espantosa y su furia sin objeto, Cobain parecía dar voz a la depresión colectiva de la generación que había llegado después del fin de la historia, cuyos movimientos ya estaban todos anticipados, rastreados, vendidos y comprados de antemano. Cobain sabía que él no era nada más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le va mejor a MTV que una protesta contra MTV, que su impulso era un cliché previamente guionado y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché. El *impasse* que lo dejó paralizado es precisamente el que había descrito Jameson: como ocurre con la cultura posmoderna en general, Cobain se encontró con que “los productores de la cultura solo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que es hoy global”.² En estas condiciones incluso el éxito es una forma del fracaso desde el momento en que tener éxito solo significa convertirse en la nueva presa que el sistema quiere devorar. Pero la angustia fuertemente existencial de Nirvana y Cobain, sin embargo, corresponde a un momento anterior al nuestro y lo que vino después de ellos no fue

2. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

otra cosa que un rock pastiche que, ya libre de esa angustia, reproduce las formas del pasado sin ansia alguna.

La muerte de Cobain confirmó la derrota y la incorporación final de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock en la cultura capitalista. Cuando murió, el rock ya estaba comenzando a ser eclipsado por el hip hop, cuyo éxito global presupone la lógica de la precorporación a la que me he referido antes. En buena parte del hip hop, cualquier esperanza “ingenua” en que la cultura joven pueda cambiar algo fue sustituida hace tiempo por una aceptación dura de la versión más brutalmente reduccionista de la “realidad”. “En el hip hop”, escribió Simon Reynolds en su ensayo de 1996 para *The Wire*:

“Lo real” tiene dos significados. En primer lugar, hace referencia a la música auténtica que no se deja limitar por los intereses creados y se niega a cambiar o suavizar su mensaje para venderse a la industria musical. Pero “real” también es aquella música que refleja una “realidad” constituida por la inestabilidad económica del capitalismo tardío, el racismo institucionalizado, la creciente vigilancia y el acoso sobre la juventud de parte de la policía. “Lo real” es la muerte de lo social: es lo que ocurre con las corporaciones que, al aumentar sus márgenes de ganancia, en lugar de aumentar los sueldos o los beneficios sociales de sus empleados responden [...] reduciendo su personal, sacándose de encima una parte importante de la fuerza de trabajo para crear un inestable ejército de empleados *freelance* y de medio tiempo, sin los beneficios de la seguridad social.

Al fin y al cabo, fue precisamente el primer significado de lo real (lo auténtico que se enfrenta con los intereses creados) el que permitió la temprana absorción del hip hop en el segundo, la realidad de la inestabilidad económica del capitalismo tardío, en el que esa primera autenticidad adquiere un alto valor de mercado. Ni es del todo cierto que el gangsta rap apenas refleje sus condiciones sociales

preexistentes, como pretenden sus defensores, ni es del todo cierto que sea en realidad la causa de esas condiciones, como quieren creer sus detractores. Más bien ocurre que el circuito por el cual el hip hop y el campo social del capitalismo tardío se retroalimentan mutuamente es uno de los dispositivos con los que cuenta el realismo capitalista para transformarse en una suerte de mito antimítico. La afinidad entre el hip hop y los films de gangsters como *Scarface*, *El Padrino*, *Perros de la calle*, *Buenos muchachos* y *Pulp Fiction* reside en su pretensión común de borrar cualquier ilusión sentimental y ver el mundo "tal como es", al estilo de una guerra hobbesiana de todos contra todos, un sálvese quien pueda, un sistema de explotación perpetua y criminalidad generalizada. En el hip hop, escribe Reynolds, "ser real significa confrontar con un estado de naturaleza en el que el hombre es el lobo del hombre, en el que solo se puede ganar o perder y en el que la mayoría va a perder".

El mismo tono neo-*noir* puede encontrarse en la visión del mundo que plasman los cómics de Frank Miller y las novelas de James Ellroy. Existe una suerte de machismo desmitologizante en las obras de ambos. Tanto Miller como Ellroy posan de observadores a los que no les tiembla la mano y no buscan embellecer el mundo para adecuarlo a los contrastes éticos supuestamente simples del cómic de superhéroes y la novela policial tradicional. Pero su fijación con lo venal y morboso desdibuja más que pone en crisis este "realismo", que a la vez se vuelve un poco payasesco debido a la insistencia hiperbólica en la crueldad, la traición y el salvajismo. "En su negritud de brea", escribió Mike Davis sobre Ellroy en 1992, "no hay ninguna luz que proyecte sombras; el mal se convierte en una banalidad forense. El resultado se siente como la textura moral típica de la era Reagan: una sobresaturación

de vileza que falla en su intento de ultrajar, incluso de interesar al lector". Pero esta misma desensibilización es lo que le resulta útil a una función particular del realismo capitalista. Según Davis, "el rol del *noir* de Los Ángeles" puede haber sido el de "presentar en sus aspectos salientes la emergencia del *homo reaganus*".