

Mark Fisher como modernista popular: la política cultural bajo el realismo capitalista

Germán Cano*

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 16/11/21 / Aceptado: 01/12/21

Resumen: ¿Qué consecuencias políticas y culturales tienen lugar cuando, como hoy en día, el aspecto más penetrante y sutil de la hegemonía tardocapitalista se define por bloquear todo tipo de imaginación colectiva? Pocos autores en los últimos tiempos como Mark Fisher han reflexionado con tanta intensidad sobre el significado de este “realismo capitalista” desde una preocupación que podríamos definir quizá como ecológico-cultural. ¿No padece el siglo XXI de un agotamiento de los recursos culturales similar al de los naturales? Este artículo busca analizar el sentido de la categoría fisheriana de “modernismo popular” como un modo de implementar una política cultural contrahegemónica en nuestro horizonte histórico

Palabras clave: Realismo capitalista; pedagogía; política cultural; hegemonía; modernismo popular.

Mark Fisher as a popular modernist: cultural politics under capitalist realism

Abstract: What are the political and cultural consequences when, as today, the most pervasive and subtle aspect of late-capitalist hegemony is defined by blocking any kind of collective imagination? Few authors in recent times as Mark Fisher have reflected as intensely on the meaning of this “capitalist realism” from a concern that could perhaps be defined as ecological-cultural. Is the 21st century not suffering from a depletion of cultural resources similar to that of natural ones? This article seeks to analyse the meaning of the Fisherian category of “popular modernism” as a way of implementing a counter-hegemonic cultural policy in our historical horizon.

Keywords: capitalist realism; pedagogy; cultural politics; hegemony; popular modernism.

Sumario: 1. Fisher como educador. 2. Las ambivalencias de la modernización capitalista. 3. Modernización y cinismo. 4. Modernismo popular. 5. La cultura bajo la desublimación represiva. 6. Una “Supernany” marxista en la era de la desublimación represiva. 7. “Paternalismo democrático”. 8. El pospunk como esfera pública. 9. Realismo capitalista y hegemonía cultural. 10. Referencias.

* germcano@ucm.es

*You don't have to be strange to be strange
You don't have to be weird to be weird.
("Totally Wired", The Fall)*

1. Fisher como educador

¿Qué consecuencias políticas y culturales tienen lugar cuando el aspecto más penetrante y sutil de la hegemonía tardocapitalista se define por bloquear todo tipo de imaginación colectiva? Pocos autores en los últimos tiempos como Mark Fisher han reflexionado con tanta intensidad sobre el significado de este “realismo capitalista” desde una preocupación que podríamos definir quizá como ecológico-cultural. ¿No padece el siglo XXI de un agotamiento de los recursos culturales similar al de los naturales? Parafraseando la manoseada cita de Fredric Jameson, el interés de la obra de Fisher estriba, más allá de modas coyunturales, en su singular modo de responder a la pregunta de por qué hoy nos cuesta muchísimo más imaginar toda promesa colectiva de futuro que seguir sumidos en una frenética pero cansina repetición de un presente viscoso.

Aunque su impactante suicidio en 2017 pueda mostrarle de forma morbosamente sensacionalista como una suerte de “Kurt Cobain” o “Ian Curtis de los estudios culturales” –ese aura de sismólogo trágico que acompaña también ha acompañado injustificadamente a otros melancólicos antes de él, como Walter Benjamin–, ese cómodo cliché de hombre sensible, amenazado por la depresión, eclipsa una reflexión más productiva sobre los límites y urgencias de una tarea pedagógica a la altura de nuestros tiempos “realistas”. Es Simon Reynolds quien acierta en la definición casi gramsciana: un educador popular, no “populista” –añadiría seguro Fisher¹, para un tiempo desquiciado.

Mark casi nunca hacía que su escritura fuera más densa o difícil de lo que se necesitaba. Tenía el fervor de un verdadero comunicador, alguien que cree que las ideas y los temas que trata simplemente son demasiado importantes como para ser ofuscados. ¿Por qué poner obstáculos en el camino del entendimiento? Estoy seguro de que es por esto que la obra de Mark encontró lectores más allá del estrecho ámbito de los académicos y los universitarios, al que algunos de sus intereses más arcanos y abstrusos parecían estar dirigidos. Nunca le hablaba con aires de superioridad a nadie, sino que

¹ En la obra de Fisher, salvo en alguna excepción (Fisher, 2018, p. 105) cuando comenta favorablemente la propuesta de Owen Jones de un “populismo de izquierda”, “populismo” es un concepto peyorativo, sinónimo de antintelectualismo, simplismo y demagogia, una suerte de pasividad afectiva sin cartografía cognitiva ni distancia respecto al principio del placer. Desde estas premisas, no es casual que, en el imaginario de época, para Fisher haya tenido éxito el melodrama “populista” de la película *V de Vendetta*, ese optimismo salvífico que plantea el escenario desde la fácil dicotomía de una multitud presta a tomar el poder y un poder autoritario controlado por una oligarquía corrupta. Como señala perspicazmente: “la tarea política más crucial es ilustrar a las masas sobre la venalidad de la clase dominante, entonces el modo discursivo predilecto será la denuncia. Sin embargo, este esquema repite más que desafía la lógica del orden liberal; no es un accidente que los periódicos fomenten el mismo modo de denuncia. Los ataques a los políticos tienden a reforzar la atmósfera de cinismo difuso de la que se alimenta el realismo capitalista. Lo que se necesita no es más evidencia empírica de los males de la clase dominante, sino que la clase subordinada se convenza de que lo que piensa o dice importa; de que *ellos* son los únicos agentes efectivos del cambio” (Fisher, 2018, p. 268). Dicho esto, la aproximación de Fisher al “modernismo popular” y a la “cultura popular” frente a las inercias elitistas del discurso cultural y político plantea sugerentes puntos de encuentro con el planteamiento “populista de izquierda” que ya fuera ensayado en la *New Left* entre los 60 y los 80: “[...] populista –como plantea Stuart Hall– en el sentido que daban los *narodnik* a ‘ir al pueblo’, en términos de lo que ellos/nosotros podíamos llegar a ser, más que en el sentido de extraer el consentimiento popular mediante cínicas llamadas a lo que el pueblo ha sido instruido a desear por sus mentores” (Hall, 2016: 178).

siempre invitaba al lector a que entrara, arrastrándolo con él (Reynolds, 2018, p. 33).

Un respeto apasionado hacia el receptor que se deja llevar por una suerte de contagio libidinal, una escritura tensa, condensada, engañosamente fácil, estos eran aspectos singulares de su estilo de pensamiento. Si el primer mal intelectual no es suponer la ignorancia sino el desprecio del otro, en Fisher, de algún modo, presuponer perezosamente la estupidez y la cobardía del receptor para entender un discurso complejo era asumir su propia estupidez y cobardía como comunicador. No despreciar nunca la inteligencia potencial del otro ¿no es la **mejor** manera de estar a la altura de uno mismo como educador?

Nina Power, amiga cercana, también definió su misión en los términos de una confrontación incesante con “la violencia de una positividad que no priva, sino que *satura*; no excluye sino que agota” (Power, 2018). Pájaro en una mina tardocapitalista saturada de atmósferas contaminantes para todo proyecto de vida culturalmente digno, la sensibilidad crítica de Fisher, ciertamente, resuena en nosotros ante todo como una señal de peligro. Sin embargo, debemos tener mucho cuidado con que ciertas lecturas apresuradas terminen asumiendo el propio marco interpretativo del realismo capitalista, perpetuando sombríamente bajo la oscura etiqueta del nombre “Mark Fisher” lo que él sobre todo intentó con su escritura y activismo dejar atrás. Si “Fisher se veía a sí mismo menos como un escritor de obituarios y más como un nigromante no sólo de los futuros perdidos, sino de los futuros que estamos perdiendo continuamente” (Colquhoun, 2020), la mejor herencia posible es leerlo como un “pasado que se niega a pasar”, como un espectro al que debemos pedir que no nos deje de asediar.

Ciertamente, alguien que sentía que “ya no podía escuchar más a la cultura” solo podía aparecer como un crítico intempestivo. Lo que llama la atención es cómo es su experiencia personal con la cultura musical, la educación sentimental con los sonidos experimentales de su juventud, la estética propia del modernismo popular, la que le sirve para afinar su gramática crítica de los procesos y cambios históricos de transición del XX al XXI; cómo su cuerpo electrizado por la música popular contemporánea que le afecta le permite vislumbrar las asfixias de la vida cotidiana y los ritmos repetitivos de la disciplina laboral, horizontes entumecidos de encierro que se consolidan cuando esta experiencia libidinal del sonido se reduce bajo el dispositivo espacio-temporal neoliberal a ser “espejo de la subjetividad del capitalismo tardío” (Fisher, 2016, p. 56). Es como si en él la experiencia estética de la música más excitante fuese a la vez poderosamente física y a la vez abstracta.

Pertenciente a una generación posterior de la *New Left*, Fisher podía sentir cómo el experimento social del thatcherismo estaba también contrayendo lentamente toda expectativa de imaginación política y, con ello, la tarea de transmisión cultural, también la de él respecto a sus receptores. De ahí su identificación con “Bifo” Berardi y su diagnóstico acerca de la “lenta cancelación del futuro”. Aunque la tentación inmediata aquí es enmarcar este diagnóstico pesimista dentro de una narrativa familiar *boomer* – “lo viejo afirma que todo pasado fue mejor y no puede aceptar lo nuevo” –, Fisher sostiene que es justo esta imagen, la suposición de que los jóvenes han de estar por naturaleza a la vanguardia del cambio cultural, la que está empezando a ser anticuada.

¿Cómo escribir, educar o intervenir culturalmente, pues, en un mundo donde se ha atascado la tensión dialéctica entre lo nuevo y lo viejo? ¿En donde no hay novedad porque no hay posibilidad de vínculo, aunque sea antagonista, con la tradición? Ante esta esterilidad eliotiana el capítulo Fisher dentro de la historia del marxismo británico, una generación que, tras la posguerra y el fiasco estalinista se ve obligado a medirse con los estudios culturales y con Gramsci, tiene que asumir ya la consumación de una fase

histórica diferente. El intelectual orgánico 2.0 que es Fisher ha de vérselas en un paisaje con una composición social muy distinta de la posguerra y la sociedad de bienestar; en donde los blogs en Internet le obligan a un inédito trabajo de escritura más retórico y experimental, una actividad que, como él reconoce, le va a ir separando del estilo eufórico, intransigente como “tatuaje de intensidades” de la CCRU (Fisher, 2021, p. 161).

Fisher aborda la cuestión del “realismo capitalista” como “estructura de sentimiento”, cabría decir evocando la conocida categoría acuñada por Raymond Williams, pero ahora ante el telón de fondo de la demolición neoliberal del “espíritu del 45” en la sociedad británica. Si bien la renovada continuidad de la crítica cultural fisheriana con la herencia del intelectual orgánico modelado en la *New Left* se muestra en el interés por la “estructura de sentimiento” del realismo capitalista, hay diferencias con la explícita refracción gramsciana de las generaciones anteriores (E. P. Thompson, Raymond Williams, Stuart Hall). En Fisher el plano histórico que necesita cualquier tarea pedagógica previa con intención política ha quedado aún más bloqueado desde los setenta bajo la nueva lógica cultural tardocapitalista.

Encontramos aquí, por tanto, una cierta lectura psicoanalítica en el análisis de esta condición afectiva: a diferencia de las generaciones anteriores, la cultura contemporánea vive en la secuela de un trauma que no puede recordar, provocado por la lenta erosión de la ecología cultural que facilitó el momento socialdemócrata, una fase histórica, el “modernismo popular”, que no es evocada nostálgicamente por sí misma sino por sus *promesas* incumplidas. Este trauma, al no poder ser recordado por la fragmentación de la experiencia de la realidad posmoderna, no puede tampoco ya ser objeto de duelo (ya que somos incapaces de reconocer que haya *una promesa* que hayamos perdido). Oprimida por un descontento vago e impreciso que no alcanzamos a reconocer y que negamos compulsivamente, la expresión cultural en el realismo capitalista se encuentra temporalmente bloqueada y sumida en un estado de tristeza crónica, una tristeza enmascarada que Fisher distingue, por ejemplo, en esa vacua euforia de la mayor parte de los hits de la música *dance* actual.

2. Las ambivalencias de la modernización capitalista

La singularidad contemporánea del diagnóstico de Fisher radica en su intento de explorar un territorio de crítica cultural que, desde lo que va a denominar “modernismo popular”, supera tanto el diagnóstico conservador en torno a la “masa” como el excesivamente optimista acerca de la nueva “multitud”, como veremos. Coincidente con los diagnósticos de Perry Anderson (2000) y Jameson (1996), Fisher entiende que las transformaciones de la sociedad tardocapitalista o posmoderna no conducen automáticamente a una mayor “democratización”, sino a lo que, siguiendo a Brecht, denomina una fase ambivalente de “plebeyización”. En este giro patológico dentro de la dinámica cultural, en donde la problemática clásica de la alienación se desplaza al problema de la fragmentación social, Jameson advierte la necesidad de un cambio de orientación dentro de la tarea política.

El problema, sobre todo para los partidos de izquierda de hoy en día, – escribe – consiste en que eso tiende a centrarse exclusivamente en la destrucción de antiguos modos de vida, con lo que, en lugar de dedicarse a encontrar aspectos innovadores, acaba desembocando en un punto de vista retrógrado. Lo que Marx quería era encontrar qué había de progresista en esos nuevos síntomas del alto capitalismo que estaba describiendo. Me parece que es algo así lo que deberíamos intentar hacer. Lo que estoy tratando de decir es que creo que resulta muy sencillo mirar atrás con nostalgia por los viejos tiempos del sujeto fuerte cuando quizá lo que deberíamos hacer es experimentar con otras formas de pensar (Jameson, 2010b, p. 60).

Esta situación de ambivalencia, lejos de ser despreciada, ha de ser comprendida *dialécticamente* por un nuevo pensamiento de izquierda si no quiere perder el nuevo pulso del tiempo. El problema aquí es que esta nueva fase, pese a revelar características emancipatorias positivas, también corre el riesgo de que la desaparición de la distancia entre las clases sociales

provoque una cancelación de la diferencia social tout court, es decir, la erosión o supresión de toda categoría del otro en el imaginario colectivo. Lo que antes podían representar alternativamente la alta sociedad o los bajos fondos, el nativo o el forastero, ahora se desvanece en una fantasmagoría de posiciones intercambiables y movilidad aleatoria, en la que ninguna posición dentro de la escala social está fijada irrevocablemente y lo ajeno sólo se puede proyectar hacia fuera, en el replicante o el extraterrestre (Anderson, 2000, p. 152).

Esto sugiere que “la dimensión cultural y artística de la postmodernidad es popular (si no populista), y que desbarata muchas de las barreras que el modernismo parecía ponerle implícitamente al consumo cultural” (Jameson, 1996, p. 240). Este diagnóstico de la realidad social posmoderna como contracción fragmentada de la experiencia del mundo y de sus anteriores distancias –¿cómo delimitar ya la separación de la cultura de otras esferas como la económica y política? – conduce, primero a Jameson y luego a Fisher, a indagar sobre los límites de una retórica populista huérfana de orientación cartográfica y, en esa misma medida, recelosa de un metabolismo histórico menos sometido al imaginario liberal.

Fisher, sin embargo, no va a dar por bueno este diagnóstico jamesoniano más que tras su “crisis” con los planteamientos de la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), concretamente los de su por entonces amigo y colega Nick Land, asumidos por él a principios de los noventa en Warwick. Un grupo de trabajo que

se cimentó en oposición no solo al carácter acomodaticio de los estudios culturales y a las contorsiones de moda del posmodernismo académico, sino también ante los paradigmas y beaterías de una izquierda desorientada (Hammond, 2019, p. 50).

El planteamiento de *Realismo capitalista* madura gradualmente a causa del reconocimiento crítico de que las vibrantes pero irresponsables hipótesis políticas de la CCRU apenas empezaban a tener peso en una cultura, la de finales de los noventa, que mostraba ya gradualmente otros signos. Como trabajador del sector público en la administración Blair, Fisher comienza a detectar las disonancias entre el modelo aceleracionista y la hipertrofia burocrática descentralizada en la enseñanza (Fisher, 2016), así como la normalización de una difusa ideología “terapéutica”, un aspecto que le hace interesarse tardíamente por la obra de Slavoj Žižek. En lo que respecta a su escena musical, esta es percibida por parte de Fisher como una deceleración decadente respecto a décadas anteriores y, en esa medida, mejor diagnosticada por las ideas de Jameson sobre la retrospección y el pastiche posmodernos.

Cabe decir, pues, que Fisher sale de la perspectiva de la CCRU con el apoyo teórico jamesoniano contrastando justamente esa “modernidad” supuestamente acelerada y disolvente con sus inercias y su esclerosis burocrática, pero sin aceptar ya en ningún caso la oposición estándar del aceleracionismo landiano entre capitalismo y libertarismo de un lado y Estado y centralización por otro (Fisher, 2021, p. 161).

Esa ambivalencia trágica es la que, por otra parte, según autores como Jameson o Marshall Berman (Berman, 1984), mejor define al proyecto marxiano. ¿Cómo pensar y

actuar dentro de ese torbellino vertiginoso que es la modernización capitalista, entrando de lleno en sus tensiones, sin caer en la tentación de mirar atrás? Es mérito del sociólogo norteamericano Marshall Berman en su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* haber introducido una clave de lectura en la obra de Marx similar a la de Fisher y Jameson. Bajo esta perspectiva, una de las ideas más interesantes desarrolladas por Marx es que la defensa liberal del capitalismo y la crítica romántica del mismo son perspectivas complementarias, cada una de ellas parcial en su unilateralidad: mientras la primera celebra eufóricamente el enorme desarrollo de las fuerzas productivas que el régimen capitalista ha hecho posible, la segunda se limita a denunciar el vacío corrosivo de la sociedad burguesa en nombre de una “plenitud original” perdida pero irrecuperable.

Si Marx consigue trascender ambas perspectivas es porque se centra en la contradicción existente entre la expansión de las fuerzas productivas humanas, posibilitada por el capitalismo, y la “limitada forma burguesa” en la que dicha expansión tiene lugar, apoyada como está sobre la explotación del trabajo asalariado y sobre un anárquico proceso de acumulación competitiva (Callinicos, 1990). Esta posibilidad marxiana de ir más allá de los puntos de vista liberal y romántico conduce, según Berman, a una plena conciencia modernista: las posibilidades contradictorias construidas por el mundo burgués abren tanto a una situación fructífera de futuro como a la autodestrucción. Marx es así *tanto* enemigo *como* entusiasta de una vida moderna –“las posibilidades son a la vez gloriosas y ominosas” (Berman, 1984, p. 9)– que, sin embargo, es comprendida dentro de la lógica capitalista no por sus ambivalencias dialécticas, sino por sus antinomias y oposiciones. En otras palabras, ser “modernos” es encontrarse en un entorno corrosivo que al mismo tiempo que “nos amenaza y duele, promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo” (Berman, 1984, p. 9).

No es difícil reconocer en estas palabras el planteamiento de Fisher, cuyo “aceleracionismo” va a cobrar mayor sentido en su lectura de la cultura popular contemporánea, sobre todo, la musical.

El papel de la cultura musical como uno de los motores de la aceleración cultural desde fines de los años cincuenta hasta los 2000 tuvo tanto que ver con su capacidad para sintetizar energías, tropos y formas culturales diversos, como con cualquier rasgo específico de la música misma. De finales de los cincuenta en adelante, la cultura musical se tornó la zona en que las drogas, las nuevas tecnologías, las ficciones (científicas) y los movimientos sociales podían combinarse para producir sueños: sugestivos flashes de mundos radicalmente diferentes al orden social existente (Fisher, 2017, p. 156).

3. Modernización y cinismo

Pero el ascenso restaurador del “realismo” neoliberal de derechas desde finales de los setenta implicó no solo la destrucción de formas particulares de ensueño, sino la supresión misma de la función de soñar en la propia cultura popular (Fisher, 2017, p. 156). Ese frágil espacio de autonomía que se abrió justo en el corazón de la música comercial para que los productores culturales exploraran y experimentaran, cedió ante un “realismo” que no era ya sino un fatalismo resignado que venía a reforzar justamente el plano estructural de la dominación de clase. Este aspecto había sido también advertido por Jameson al escribir que “hay un cierto final del idealismo que es constitutivo del posmodernismo” (Jameson, 1996, p. 274). Lo que parece pertinente destacar de esta reflexión es la relación entre este “realismo reactivo” antiidealista en su estructura de sentimiento y un desprecio a toda estrategia hegemónica orientada a educar el gusto más allá del propio grupo, explorando posibles alianzas intergrupales. Cuanto más se fomenta esta perspectiva

huérfana de cartografía pedagógica, más emerge, por un lado, la “conspiración” como explicación, y más se refuerza, por otro, *el cinismo de la industria cultural*.

Jameson pone aquí como ejemplo la intuición “profética” de Adorno y Horkheimer sobre la cosificación de la experiencia cultural en Hollywood: que la industria ya no se esfuerce ni siquiera en ocultar que las películas y la radio son mero negocio es

la ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. [...] Como en todos los argumentos relativos al ‘público’, el resultado es una serialidad en la que éste se convierte en un otro fantasmagórico para cada uno de sus miembros, que —cualesquiera sean sus reacciones ante el mediocre producto— también han aprendido e interiorizado la doctrina del móvil del beneficio que les excusa en virtud de las motivaciones de ‘todos los demás’. Es como los zurdos a los que se fuerza a utilizar herramientas para diestros: el conocimiento se adapta al consumo, dándolo por supuesto. Como europeos que eran, a Adorno y Horkheimer les escandalizaban la franqueza y la vulgaridad con que los grandes magnates cinematográficos aludían a la dimensión empresarial de sus operaciones y se regodeaban sin pudor en el móvil del beneficio adjunto a cada producción, bien fueran modestas o pretenciosas sus ‘ambiciones artísticas’ (Jameson, 1996, p. 273).

Que Jameson apele aquí a la “serialidad” sartreana es elocuente: la cultura deja de ser promesa de futuro, una experiencia común, colectiva, para devenir pasiva, intercambiable, inerte. Puede entenderse la obra crítica de Fisher acerca del “realismo capitalista” y su sugerente apuesta por un “modernismo popular” desde esta clave: el neoliberalismo también ha generado ideológicamente una *restauración* conservadora en lo cultural que, bajo la bandera de una agresiva libertad supuestamente antiautoritaria, ha terminado desertizando las mediaciones que en otro tiempo permitían desclasamientos fructíferos entre las clases trabajadoras y capitales culturales en principio ajenos por “herencia”. Como sostiene rotundamente Fisher, vale recordar la peculiar lógica que exitosamente ha impuesto el neoliberalismo desde aproximadamente la década de los setenta:

Tratar a las personas como si fueran inteligentes, se nos ha hecho creer, es ‘elitista’ mientras que tratarlas como si fueran estúpidas es ‘democrático’. No hace falta decir que el ataque al elitismo cultural ha sido la contracara de una agresiva restauración de la élite material (Fisher, 2019, p. 293).

Llegados aquí, interesa comentar brevemente este vínculo funesto entre cinismo, industria cultural y desmantelamiento de la “cultura de las clases trabajadoras” desde una perspectiva anterior a la de Fisher, la de los estudios culturales de Richard Hoggart y lo que llama “esnobismo al revés”. El iniciador británico de los llamados “estudios culturales” nos muestra también cómo esta interpelación cínica es básicamente una orientación posibilitada por dispositivos mediáticos de poder contruidos “desde arriba”. Hoggart percibe

el tono agresivo que adoptan muchos columnistas y autores de artículos de opinión en defensa del hombre común y del entretenimiento sin pretensiones intelectuales; el esnobismo al revés de los críticos de cine que dicen ser ‘hombres de la calle, comunes y corrientes’, que sólo pretenden divertirse y les dejan a otros los análisis intelectuales (Hoggart, 2013, p. 196).

Un tono en el que detecta también el resentimiento de quienes usan ese esnobismo popular solo para recelar de “quienes tienen el saber” (Hoggart, 2013, p. 197).

Como vemos, lo que desaparece en el “realismo capitalista” es toda posible aproximación dialéctica al problema de la cultura y las clases sociales. Esto es lo que llama Fisher “popismo”: esa figura cultural en la que encontramos en realidad un desprecio condescendiente y paternalista del “pueblo” desde arriba que, a veces, termina comprándose también desde abajo. “Hay –escribe– una dimensión de clase muy definida en mi rechazo al “popismo”. El popismo, en el fondo, no es sino una astuta reelaboración de los complejos de la clase dominante. Es como “una señora de alta sociedad que se permite disfrutar de placeres prohibidos: ‘debería gustarnos la música clásica, ¡pero a nosotros nos encanta el pop!’” (Fisher, 2016, p. 276). Para aquellos que, como Fisher, no fueron criados en la alta cultura, las cosas son muy diferentes: “el llamado del popismo a mostrarse siempre entusiastas frente a la cultura de masas es bastante similar a que te digan (tus superiores de clase, por supuesto) que te contentes con tu lote” (Fisher, 2016, p. 276).

La importancia para Fisher del “modernismo popular” y fenómenos musicales como el pospunk radican, en cambio, en que dieron acceso a aspectos de la alta cultura en un espacio que deslegitimaba la exclusividad y el privilegio de la alta cultura.

El espacio utópico que abrieron era uno en el cual la ambición no tenía por qué terminar en asimilación, donde la cultura de masas podía tener toda la sofisticación e inteligencia de la alta cultura: un espacio que apuntaba a acabar con la presente estructura de clase, no a invertirla (Fisher, 2016, p. 277).

4. Modernismo popular

Aunque la categoría de “modernismo popular”, uno de los conceptos clave de su proyecto crítico, no es explícitamente desarrollada por Fisher, es explorada en su obra posterior a *Realismo capitalista*, rica en apuntes autobiográficos y, en esa medida, en alusiones al contexto específico de la cultura británica nacida al calor del incipiente estado de bienestar de posguerra. Con la apuesta conceptual por el “modernismo popular” –fórmula que, como “comunismo ácido”, se entiende como provocadoramente contradictoria–, Fisher pretende ante todo formular un singular relato histórico a contracorriente de las coordenadas hegemónicas de la narrativa del realismo capitalista, una narrativa que, por un lado, ha tenido éxito en disociar toda contaminación posible entre cultura popular y vanguardia y, por otro, contrapone falsamente un supuesto progreso de la libertad, entendida desde las prácticas individualistas neoliberales, frente a toda conciencia colectiva de los problemas sociales y el Estado.

Lo que se ha perdido –se lamenta Fisher– es la prometeica ambición de la clase trabajadora de producir un mundo que exceda –existencial, estética y también políticamente– los miserables confines de la cultura burguesa. Este sería un mundo más allá del trabajo, pero también más allá del uso meramente convaleciente del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado (Fisher, 2016, p. 117).

De ahí que su regreso melancólico a las promesas de futuro truncadas décadas de los sesenta y setenta sea solo un modo de pensar una lógica cultural a contrapelo del presente triunfante del realismo capitalista. Frente a la falsa lectura retrospectiva, a derecha e izquierda, que observa en el campo de fuerzas cultural de los sesenta exclusivamente el ascenso del dispositivo neoliberal (Thatcher, Reagan), Fisher cree que debemos contarnos otra historia siguiendo el desarrollo concreto de las luchas contraculturales y sus derrotas. Cuestionar, por tanto, el relato perezoso a izquierda y derecha de que “los años sesenta

condujeron al neoliberalismo” y percibir con mayor complejidad el campo de fuerzas de los años setenta nos permite no solo apreciar la inteligente habilidad hegemónica y la imaginación política de la contrarrevolución neoliberal, sino la derrota de la izquierda fordista ante la economía libidinal surgida en la contracultura. La victoria del “realismo capitalista” no fue así en absoluto la consecuencia de una simple restauración de lo viejo: el individualismo obligatorio impuesto por el neoliberalismo fue una nueva forma de individualismo, un individualismo definido contra las diferentes formas de colectividad proclamadas en los años sesenta, formas culturales desarrolladas en lo que Fisher llama el “modernismo popular”.

Este nuevo individualismo fue diseñado para superar y a la vez hacer olvidar esas formas colectivas. Así que recordar estas múltiples formas de colectividad es menos un acto de memoria que de olvido, un contra-exorcismo del espectro de un mundo que podría ser libre (Fisher, 2021, p. 131).

Plantear la posibilidad de un “modernismo popular” también permite deconstruir y, en esa medida, “contaminar” la falsa oposición entre la posición intelectualista propia del modernismo de vanguardia y una cultura de masas orgullosa de su banalidad y zafiedad. Superar, en suma, una suerte de doble “envidia” cultural. Debemos tener en cuenta, como subraya Andrea Huyssen, que el modernismo –muchas veces despreciado por la izquierda como elitista, arrogante y mistificador de la cultura burguesa y demonizado por la derecha como desestabilizador de la cohesión social–

es el testafarro que necesita desesperadamente el sistema para conferirle un aura de legitimación popular a las bendiciones de la industria cultural. O para decirlo en otros términos: mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva (Huyssen, 2002, p. 42).

Del mismo modo que el olvido interesado de esa “tendencia” en la esfera pública del pasado británico en las últimas décadas del XX ha sido una de las estrategias ideológico-afectivas del realismo capitalista, el trabajo de duelo de la política cultural del futuro debe hacerse cargo de esa promesa espectral. Lo que se ha perdido no es, pues, ningún objeto a recuperar o restaurar, sino una tendencia, una “posibilidad”. La melancolía fisheriana se niega a dejar marchar al fantasma o -lo que a veces es lo mismo- se niega a que el fantasma nos abandone. “El espectro no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista” (Fisher, 2018, p. 49).

De hecho, podríamos hablar aquí de un doble espectro: un primer fantasma que fisura y “que hace vacilar el presente” como escribe Jameson, con vibraciones que no son definibles en términos de debilidad provisional (Jameson, 2002: p. 47); y un “segundo fantasma” que, asediando a la cultura hegemónica –esa cultura cuyo horizonte cerrado solo se puede percibir ya como epigonal y crepuscular–, genera reacciones defensivas y proyección de imaginarios reactivos. Incapaz de abrirse a experiencias de futuro, el marco ideológico del realismo capitalista es el del resentimiento frente a cualquier tiempo otro. El resentimiento de esta “presión deshistorizante” (Fisher, 2018, p. 53) en la lógica cultural del realismo capitalista hacia las formas contaminantes del “modernismo popular” es discutido en varios planos. En primer lugar, en su tratamiento del “popismo” y ciertas políticas de la identidad como poderosas fuerzas

gravitatorias dentro de la cultura contemporánea, pero también en relación a la impotencia política de la izquierda, cuya "mala melancolía de clase" estriba en vincularse más con el bucle de la unidad perdida que con la promesa de futuro perdida. El uso pedagógico de la historia, el uso hauntológico que Fisher reivindica a contrapelo del régimen afectivo neoliberal, pero también de la izquierda nostálgica, radica en que

no anhela un periodo temporal particular, sino la reanudación de los procesos de democratización y pluralismo [...] Lo que debe asediarnos no es el ya no más de la socialdemocracia tal como existió, sino el todavía no de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros –los espectros de los futuros perdidos– cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista (Fisher, 2018, p. 54).

Es aquí donde su recuperación de la problemática de la conciencia de clase recusa cualquier miserabilismo, pero también todo populismo demagógico. No es casual que en este punto acuda al proyecto gramsciano de Stuart Hall y su perspectiva dentro de los estudios culturales. Si es "imperioso rechazar el identitarianismo y reconocer que no hay identidades, sino solo deseos, intereses e identificaciones" (Fisher, 2021, p. 113), es justo porque "en lugar de congelar a las personas en cadenas de equivalencias ya existentes", la estrategia política de Hall buscó "tratar cualquier articulación como provisional y plástica" (Fisher, 2021, p. 113). El problema de la "izquierda" hoy es que sabe generar culpa pero no adeptos. Su objetivo no es

popularizar una posición de izquierda o incorporar a más gente, sino permanecer en una posición de superioridad moral en la que a la superioridad de clase se agrega una superioridad moral: "Cómo te atreves a hablar, ¡los que hablamos en nombre de los que sufren somos nosotros!" (Fisher, 2021, p. 113).

5. La cultura bajo la desublimación represiva

Bajo este ángulo Fisher, por tanto, ha de entender la desublimación cultural no solo como una necesaria fase histórica tardía del capitalismo; la concibe como un interesado programa de desertización e intoxicación de la ecología cultural del modernismo popular por parte de las facciones políticamente conservadoras. Lo que tienen en común la interpretación deconstructiva de la crisis histórica de los metarrelatos y el dispositivo neoliberal es así su común asunción del diagnóstico del "fin de los grandes relatos". Pero si todo ahora es convención, juegos de lenguaje, un laberinto de posibilidades diferentes que, al menos en principio, tienen todas el mismo valor:

lo que tiene lugar no es exactamente la desaparición de lo Real, sino, más bien, su plena coincidencia con la realidad. En otras palabras, el principio de realidad se concibe ahora como lo único y último Real (Zupančič, 2003, p. 89).

La "crisis de la sublimación" que tiene lugar en el desarrollo nietzscheano del problema del nihilismo no es, pues, un simple lamento reaccionario sobre la supuesta corrupción de los valores y la gradual falta de respeto hacia ellos, sino un diagnóstico sobre el debilitamiento de la "fuerza sublimatoria", la fuerza cultural que podría producir o crear cierta distancia hacia el principio de realidad y sus pretensiones. Es decir, supone el cierre del espacio mismo de la creatividad cultural. Por eso para Zupančič es muy importante

seguir insistiendo en la noción lacaniana de lo Real: lo Real no es el Más Allá de la realidad, sino su propio punto ciego o disfunción, es decir, lo Real es el obstáculo por el que la realidad no coincide plenamente consigo misma.

“Lo Real es la división intrínseca de la propia realidad. En este sentido, la sublimación es lo que sostiene esta división o brecha, y es operativa precisamente dentro de esta brecha que separa la realidad de sí misma. Por ello, la desaparición de lo Real implica ante todo que la realidad aparece ahora como plenamente coincidente consigo misma, es decir, como algo totalmente no problemático” (Zupančič, 2003, p. 98).

Siguiendo una argumentación parecida, Marcuse apenas parece percibir en la homogeneización y nivelación de la sociedad de masas otra cosa que la asfixiante integración funcional de lo que en otro tiempo era promesa cultural trascendente, lo que denomina, de modo atmosférico, el “aire de otros planetas”. Aunque Marcuse reconoce que el momento trascendental de la cultura afirmativa burguesa fuera accesible a determinadas clases privilegiadas y como precio de la división del trabajo de una sociedad represiva, entiende también que esta “culpa” no se corrige simplemente mediante una mera democratización, popularización y homogeneización de los productos culturales. Si los antiguos privilegios culturales expresaban la injusticia de la libertad, la contradicción entre ideología y realidad, la separación de la productividad intelectual de la material también proveían un ámbito protegido en el que las “verdades estéticas prohibidas” podían sobrevivir en una integridad abstracta, separadas de la sociedad. Lo que tiene lugar, en cambio, en la sociedad tecnológica avanzada es el cierre de esta promesa de autonomía: los objetos culturales solo se venden, confortan o excitan. La desublimación, por tanto, eclipsa la tensión cultural. “El texto y el tono están todavía ahí, pero se ha conquistado la distancia que los hizo *Luft von anderen Planeten*, aire de otros planetas” (Marcuse, 1968, p. 77).

Curiosamente, aunque su descripción muestra cierta similitud con el diagnóstico marcuseano sobre la desublimación cultural del “hombre unidimensional” (Marcuse, 1968), Fisher no ve en los procesos de modernización de la industria cultural como tales simplemente una atrofia del régimen afectivo y la estricta fusión conservadora del principio de realidad con el principio del placer. Aun cuando Fisher lamenta, como Marcuse, la eliminación de esa atmósfera de *distancia*, de esa “dificultad” cultural con respecto a la vida cotidiana en el mundo tardocapitalista, va a entender la cultura del modernismo popular más como un modo progresista de asumirla que como un intento de anularla.

6. Una “Supernanny” marxista en la era de la desublimación represiva

Se ha señalado ya en qué sentido el realismo capitalista del dispositivo neoliberal es, en su comprensión de la esfera cultural, un falso grado cero pedagógico cuya condescendencia, falso antiautoritarismo o cínico populismo, no son sino un patricio desprecio a la esfera pública de lo popular. Lo que llama la atención en la poderosa imagen de la “Supernanny marxista” en *Realismo capitalista* (Fisher, 2016) es la urgencia política, hegemónica, de que el productor cultural Fisher, retomando cierta preocupación pedagógica desestimada por el antiautoritarismo contracultural de los sesenta, pase de “la indignidad de hablar *por* los otros” (Foucault, 1985, p. 11), eliminado toda lógica de la representación, a lo que cabría definir como “la indignidad de hablar por la *pasividad* de los otros”. Detengámonos en este punto al que hemos aludido más arriba cuando planteábamos lo que Hoggart denominaba “esnobismo invertido”, esa perspectiva que

Raymond Williams también denunciaba como “un modo de extender una cultura prefabricada a unas masas sumidas en la ignorancia” (Williams, 2008, p. 59). Si la industria cultural del realismo capitalista, lo que Fisher a veces denomina “popismo”, se define básicamente por una relación instrumental, serializada, con un “público” tanto más abstracto cuanto más supuestamente reconocible en sus expectativas y, por ello, descargado de toda supuesta “pesadez” cultural o imposición verticalista, la Supernanny marxista debe generar otro tipo de vínculo afectivo no tan “sentimental” entre el emisor y el receptor del mensaje. Recurriendo a unas sugerentes declaraciones del documentalista Adam Curtis sobre la decadencia de la BBC británica, Fisher sostiene que el nuevo régimen afectivo del realismo capitalista, su “guía emocional”, “nos dice lo que tenemos que *sentir*, ya no lo que tenemos que pensar” (Fisher, 2016, p. 113).

De ahí que Curtis señale que su trabajo en el marco de una televisión estatal *responsable* de su función pública sea

[...] sacar a la gente de su propio yo, [...] La obsesión por la competencia nos hace pensar que tenemos que servir a la gente en sus pequeñas cápsulas solipsistas. Por eso es que incluso Murdoch, con todo su poder, está atrapado en el yo. Ese es su trabajo: alimentar el yo de la mayor cantidad de gente. En la BBC tenemos que ir más allá. No significa que tengamos que volver a 1950 y ordenarle a la gente cómo vestirse. Lo que tenemos que hacer es decirle a la gente: podemos liberarte de ti mismo. Y realmente les encantaría (Fisher, 2016, p. 113).

Una reflexión parecida la encontramos en el documento, escrito con Jeremy Gilbert, *Reclaim Modernity* (Fisher y Gilbert, 2014). Basándose en las aportaciones realizadas en *The Long Revolution*, de Raymond Williams, ambos realizan un balance crítico de las mutaciones ocurridas en el umbral histórico de la Sociedad del bienestar a su desmantelamiento neoliberal, teniendo en cuenta el agotamiento actual de este y sosteniendo que la política institucional capaz de desplazar la lógica neoliberal debe incluir “prácticas auténticas de toma de decisiones colectivas”. Gilbert y Fisher recuerdan cómo la BBC, como otras grandes instituciones del Estado británico de posguerra, fue objeto de críticas tanto por parte de sectores de la *New Left*, entre ellos Raymond Williams, por su estructura centralizada y poco democrática, como, por otras razones, por la primera derecha neoliberal cercana a los postulados individualistas de Hayek. El problema de la burocratización del ente público es así visto, retrospectivamente, como un campo de fuerzas decisivo para el presente. Sin embargo, Fisher y Gilbert, reconociendo el grano de verdad de estas críticas, no dejan de reconocer la lógica cultural que estaba entonces en juego, muy diferente de las exclusivas reglas del mercado.

En sus mejores ejemplos de experimentación y riesgo, la BBC también brindaba una cultura democrática que funcionaba según una especie de “lógica del don” más que de la lógica comercial, asumiendo tipos de riesgo muy diferentes a los que implica un modelo consumista basado en la ‘elección’.

Se trata del riesgo de que un regalo no sea aceptado, de que la audiencia rechace lo que se le ofrece. Hoy en día, ninguna cadena de televisión asume ese riesgo: los grupos de discusión y los estudios de mercado acabarían con cualquier proyecto inseguro antes de que tuviera la oportunidad de encontrar a su público. Ese riesgo implicaba apostar por que el público colaborara con los productores culturales en la exploración de formas experimentales que podían fracasar. Esto era muy peligroso, pero el dinamismo creativo que esta práctica deliberada y conscientemente no comercial hizo posible sigue siendo ejemplar en muchos sentidos (Fisher y Gilbert, 2014, p. 21).

Frente a ese modelo y las críticas de izquierda de la *New Left*, que buscaba mejorar el modelo, el thatcherismo se limitó a canalizar el resentimiento populista hacia estas instituciones imposibilitando una cultura más desafiante, más experimental, más atrevida y a la vez más diversa e inclusiva. Es este fracaso el que ofrece ahora, según Fisher y Gilbert, una nueva oportunidad para una izquierda democrática que pueda desarrollar la confianza necesaria para volver a esas demandas y cuestionar este “régimen sentimental”.

Siguiendo una argumentación, solo en cierto sentido, similar a la de Marcuse de *El hombre unidimensional* (Marcuse, 1968), Fisher muestra cómo la situación de “desublimación represiva” que afecta a la lógica cultural tardocapitalista, ese sentimentalismo fácil que reemplaza a la moralidad disciplinaria, no solo no es emancipador, sino que introduce sutilmente un nuevo “paternalismo sin Padre”. Asistiríamos así a una lógica cultural desde hace décadas en la que las antiguas restricciones han dado lugar a una desublimación represiva, en la que la sociedad de la abundancia fomenta una gratificación como modo de reducir la infelicidad consciente dentro del sistema, de anular la insatisfacción consciente con el sistema, y al mismo tiempo compensar su empobrecimiento psíquico.

En el plano político, la retirada del derecho a revolverse contra el padre se reproduce a modo de desaparición de cualquier posibilidad efectiva para negar el sistema en general. El debilitamiento de la lucha de clases, la asimilación de las clases trabajadoras a la burguesía, es la condición objetiva para esta neutralización universal; y con la expansión de los medios, hasta el contenido y los gestos de la revuelta se agotan, en el sentido en el que los actores televisivos hablan del 'agotamiento' de su materia prima por sobreexposición. En este sentido, puede decirse que la tolerancia en nuestra sociedad es genuinamente represiva, porque ofrece un medio para apaciguar las ideas más peligrosas y subversivas (Jameson, 2016, p. 88).

Aunque Fisher parece tener en cuenta este diagnóstico, va a poner aquí más el acento en la argumentación de Žižek sobre el “momento spinozista” de esta ideología posmoderna: su retirada, en el plano social, de la represión social y la sublimación forzosa de la función paterna. Si lo que Spinoza excluye con su rechazo de la negatividad es el propio orden simbólico, lo que desaparece en la ideología posmoderna y su óptica terapéutica es la confrontación con la Ley.

La sustancia spinocista designa el Conocimiento universal como uno que no tiene la necesidad de fundamentarse en un Significante Amo, es decir, que constituye el universo metonímico de la 'positividad pura' previa a la intervención del corte negativizante de la metáfora paterna. Entonces, la actitud de la 'sabiduría' spinocista es definida por la reducción de la deontología en ontología, del mandato en conocimiento racional y, en términos de la teoría de los actos de habla, de lo performativo en constatativo (Žižek, 2016, p. 89).

Aunque Fisher cita la interpretación de Žižek según la cual Spinoza sería el antecesor directo del discurso tardocapitalista, una lógica sin castración simbólica, un discurso terapéutico que ya no se presenta a sí mismo como una ética sino falsamente como un discurso científico, neutral, “no ideológico”, también añade, muy probablemente a causa de su trabajo productivo en las redes como K-Punk, que solo desde el reconocimiento spinoziano de la dimensión afectiva de la racionalidad puede arrojar luz sobre una lógica cultural contemporánea que diseña nuestra economía libidinal. Un ejemplo de ello es la “emopolítica autoritaria del Nuevo Laborismo” (Fisher, 2020, p. 490). Por ello, “ignorar las emociones solo las mistifica, las pone más allá del alcance de la investigación racional” (Fisher, 2020, p. 490). Es más, esta reivindicación del modernismo spinoziano

le sirve para distanciarse de la lectura de Deleuze, según él excesivamente marcada por la mala influencia del vitalismo de Bergson. “El bergsonismo, y no el spinozismo, es la verdadera ideología del capitalismo tardío” (Fisher, 2020, p. 518). Allí donde Žižek se limita a cuestionar el spinozismo como mera ideología tardocapitalista (publicidad, industria de la felicidad, los medios y las “marcas”), Fisher percibe un “spinozismo capturado, una ingeniería emocional atada a las necesidades del capital, no dirigida a la producción de alegría” (Fisher, 2020: 518).

Como vemos, Fisher explora las funestas consecuencias pedagógicas de ese sujeto posmoderno analizado por Žižek como huérfano del gran Otro, un sujeto que mantiene una distancia protopsicótica respecto a todo lo externo a él, como si fuera un individuo fuera de la ley, carente de la base social compartida y que, por esta razón, solo puede sentir todo contacto social, también y sobre todo el pedagógico, como una *intrusión* o seducción violenta, autoritaria, “paternalista”. En otras palabras, es el sujeto ideológico narcisista del realismo capitalista, ya desfondado de la tensión cultural, el que empieza a entender toda posible voluntad pedagógica como un obstáculo traumático. Como se ha señalado, Fisher denomina “popismo”, un término que desborda los debates de la crítica musical británica, a este tramposo intelectualismo banal, a ese falso realismo de acomodación cultural de los “comisarios del sentido común”, una adaptación al supuesto gusto existente que reduce lo políticamente posible a lo ya reconocible.

7. “Paternalismo democrático”

Que el supuesto “antiautoritarismo” terapéutico del realismo capitalista sea, por tanto, entendido por Fisher como desertización de la esfera pública y como dispositivo de hegemonización social conecta su posición con el diagnóstico crítico de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, al plantear las consecuencias culturales y pedagógicas de que la función simbólica paternal sea desenmascarada *à la Spinoza* como un “asilo de ignorancia”, Fisher muestra cómo la idiocia hedonista posmoderna no debe entenderse como un simple declive de las viejas figuras culturales de autoridad -lectura reaccionaria-, sino como una erosión y agotamiento de la tensión cultural propia de la modernidad popular y sus tiempos sostenibles. La “terapia del shock” neoliberal recibe así un nuevo sentido. En la medida en que “lo que tenemos es un modelo hedónico y reduccionista de salud que se basa en ‘verse bien y sentirse bien’” (Fisher, 2016, p. 112), queda bloqueado y reducido todo vínculo cultural y pedagógico a ser una práctica autoritaria y elitista. Este “realismo terapéutico”, por tanto, no solo desertiza toda ecología cultural; bloquea la comprensión de lo que era significativo en el modernismo popular, en donde el “productor cultural” y su receptor, por decirlo con Fisher, podía ser “popular, pero no populista”. Sin embargo, aunque Fisher, en consonancia con los diagnósticos críticos de la Escuela de Frankfurt sobre la industria cultural, lee el declive cultural del realismo capitalista como un “declive del rol paterno”, no muestra ninguna nostalgia de esta función autoritaria. Es Spinoza quien permite una solución más efectiva a este vulgar “spinozismo terapéutico” que cualquier regreso al Yo autónomo del liberalismo burgués. Allí donde los frankfurtianos entienden, como decía Leo Löwentahl, “la industria cultural es psicoanálisis al revés”, esto es, esclarecimiento de los procesos por los que el Yo queda cortocircuitado por la complicidad entre el Ello y el Superyo, Fisher apuesta curiosamente por una renovación del mensaje de Spinoza para confrontarse con este “paternalismo sin padre” y por lo que denomina un “paternalismo democrático”.

El problema es el de “¿cómo ir más allá de la cultura del conformismo moribundo y monótono que resulta del rechazo al desafío de educar?” (Fisher, 2016, p. 111). De hecho, ¿no es esta la gran pregunta de *Realismo capitalista*, un ensayo-panfleto surgido de la

propia experiencia de los bloqueos pedagógicos de Fisher con la “impotencia reflexiva” de sus alumnos hedónico-depresivos de la enseñanza terciaria británica? ¿Cómo educar más allá del círculo vicioso del principio del placer actual, pero sin nostalgias, sin regresar atrás? Más aún, ¿qué sentido tiene una pedagogía que pueda ir más allá de la pinza paralizante del educador aún sometido a normas de juego disciplinadoras y el contexto posdisciplinario del aula?

No se trata ya del torpor juvenil de siempre, sino de la falta de complementariedad entre una ‘Nueva Carne’ posliteraria ‘demasiado conectada para concentrarse’ y la antigua lógica confinatoria y concentracionaria de los sistemas disciplinarios en decadencia. Estar aburrido significa simplemente quedar privado por un rato de la matrix comunicacional de sensaciones y estímulos que forman los mensajes instantáneos, YouTube y la comida rápida. Aburrirse es carecer, por un momento, de la gratificación azucarada a pedido. A algunos alumnos les gustaría que Nietzsche fuera como una hamburguesa; no logran darse cuenta (y el sistema de consumo en la actualidad alienta este malentendido) de que la indigestibilidad, la dificultad, eso es precisamente Nietzsche (Fisher, 2016, p. 52).

La importancia de la expansión del discurso terapéutico radica así, según Fisher, en que desde él se desplegó la estrategia hegemónica por la que el neoliberalismo “contuvo y privatizó la revolución molecular” que los movimientos de autoconciencia de los sesenta y setenta impulsaron (Fisher, 2020, p. 501). En el momento en que el pensamiento supuestamente antiautoritario del *coach* y su interpelación “positivista” desplaza la cultura pedagógica tradicional, la figura del maestro atraviesa un decisivo umbral, una nueva problematización que clarifica la posición intelectual y práctica del propio Fisher, testigo en primera persona de estas mutaciones ideológicas de cuño terapéutico en la esfera cultural. ¿No se define el realismo capitalista justo por contener y reducir los contenidos culturales libidinales de la esfera pública a un programa de normalización terapéutica y sus “comisarios del sentido común”? Aquí encontramos un motivo recurrente de la reflexión de Fisher sobre el realismo capitalista: cómo la demanda supuestamente antiautoritaria de liberalización en la esfera cultural –medios de comunicación, sistema educativo–, lejos de aumentar las opciones de libertad y democracia, refuerza el dispositivo técnico-burocrático.

Si “el neoliberalismo quiere aprisionar a la gente en donde ya está” (Fisher, 2021, p. 202), el “paternalismo democrático” de Fisher “consiste en decir que la gente puede ser más extraña, que le pueden gustar cosas que en este momento no sabe que le podrían gustar” (Fisher, 2021, p. 202). Cuando hoy determinados poderes buscan transformar el sistema educativo en una industria de servicios, privilegiando poco más que objetivos cuantificables y mensurables, y a los educadores se les invita a no ser nada más que *couchers* y animadores, quien aspira a enseñar los complicados placeres de ir “más allá del principio del placer” solo puede aparecer como una “minoría sitiada” (Fisher, 2020: 169).

Curiosamente, esta forma nueva de pensar el “paternalismo” en tiempos de normalización terapéutica de la educación tiene que repensar los límites de las demandas antiautoritarias y antipedagógicas suscitadas en las luchas de los sesenta. En el “regreso” de Fisher a las promesas contraculturales truncadas, por tanto, también encontramos una singular recuperación de conceptos como educación, autoridad y paternalismo que habrían sido seriamente cuestionados por las revueltas antiedípicas de los sesenta y su abolición de figuras paternas. Es como si desde el trasfondo del triunfo hegemónico neoliberal y su crisis actual, Fisher volviera la mirada a estos debates de otro modo,

enfaticando la cuestión de la pedagogía cultural erosionada por el realismo capitalista, cuya posición sintomáticamente denuncia cualquier veleidad pedagógica de la izquierda como “totalitaria”. Frente a esto, “la mejor forma de luchar contra el autoritarismo no es así abandonar la cuestión de la autoridad, sino construir una autoridad colectivamente” (Fisher, 2021, p. 203). El reconocimiento de esta dinámica vertical, de esta tensión propia del educador o el productor cultural –¿no hay más indignidad en el hecho de renunciar a esta responsabilidad pedagógica? – ¿no conduce a Fisher, como vemos, a abrazar paulatinamente una posición más gramsciana?

8. El pospunk como esfera pública

Bajo esta perspectiva neospinoziana se ha planteado por qué Fisher sostiene que el realismo capitalista se apoya en una lógica cultural terapéutica y desublimada. El metabolismo rápido de los productos culturales ha contaminado el espacio y tiempo ecológico-cultural y pedagógico, más sostenible, que mediaba las experiencias del modernismo popular. Las diferentes reflexiones de Fisher sobre la situación de la esfera pública alternativa y las condiciones de la prensa musical de principios de los ochenta que sirvieron de caldo de cultivo de la escena contracultural pospunk son sugerentes en este punto por varias razones.

En primer lugar, para un adolescente culturalmente sensible como él, aunque escéptico ante los convencionalismos inútiles de una educación enfocada en su mayor parte a la reproducción social, la prensa musical fue el marco formativo singular que despertó su curiosidad por la teoría.

Es esencial señalar que [estos críticos musicales] no eran una simple ‘aplicación’ de la teoría alta a la cultura baja; la estructura jerárquica estaba revuelta, no solo invertida, y el uso de la teoría en ese contexto era un desafío tanto a las suposiciones de la clase media de la filosofía continental como al empirismo antiteórico de la cultura popular *mainstream* británica (Fisher, 2020, p. 169).

Lo significativo del modernismo popular estriba en su peculiar “traducción” y contaminación de planos culturales, su modo de vincular teoría y realidad, justo lo contrario de lo que percibimos hoy: su total disonancia. Aunque hoy nos parezca inverosímil, “alguna vez los medios fueron un territorio en disputa en el que el impulso educativo entraba en tensión con el mandato de entretener” (Fisher, 2020: 169).

“En tensión”, sí, pero no en oposición radical como ahora, donde dos desprecios culturales gemelos –el de arriba hacia abajo y el de abajo hacia arriba– solo congelan, en su caricaturizada oposición (el tópico del “robusto sentido común” frente al “esoterismo elitista”), ese inaudito movimiento de contaminación que fue *mayoritariamente posible*, según Fisher, bajo las singulares circunstancias del modernismo popular y cuya imposible mediación era, para un crítico como Adorno, el mayor síntoma de la impotencia de la industria cultural. Buscando explorar una experiencia cultural más allá de la posición crítica frankfurtiana, pero sin rendirse tampoco a la ligereza posmoderna, Fisher busca así escapar de los estériles dilemas entre modernismo y cultura de masas. Aunque los frankfurtianos aciertan en entender el proceso cultural como una promesa de felicidad, no terminaron de ver –quizá por las terribles experiencias que tuvieron que afrontar– esta dimensión utópica dentro de las fisuras de la industria cultural. Si las luchas iniciadas por el modernismo popular de la posguerra siguen siendo de la máxima relevancia en la cultura del siglo XXI, cuando lo popular se ha reducido a populismo, las subculturas sufren un prolongado estancamiento y la imaginación utópica se ha convertido en un

temor distópico generalizado, es porque permiten experiencias concretas de futuro.

Fenómenos culturales como la prensa musical y la televisión pública, los libros de bolsillo de Penguin, el post-punk, las *raves* y la arquitectura brutalista formaban parte de una ecología cultural global que llegó a marcar las pautas de toda una generación de pensadores que trabajaban en la articulación entre la llamada “alta teoría” y la cultura popular. Que Fisher explore ejemplos modernistas y *a la vez* populares nos permite no solo salir de falsas antinomias, sino comprender en qué medida esa disociación entre cultura de élites y cultura popular es un mecanismo ideológico orientado a reproducir el *statu quo*. La ecología cultural del modernismo popular

reivindicó retrospectivamente el proyecto elitista del modernismo. Simultáneamente, la cultura popular estableció de manera definitiva que no estaba condenada a ser populista. Ciertas técnicas modernistas particulares no solo fueron diseminadas, sino también reelaboradas y extendidas colectivamente; y la tarea modernista de producir formas adecuadas para el momento presente fue admitida y renovada (Fisher, 2018, p. 48).

El modernismo popular reivindicó así retrospectivamente el proyecto elitista del modernismo mientras que, al mismo tiempo, la cultura popular no cayó en la trampa, incitada desde arriba, del populismo fácil. Andreas Huyssen hace una observación algo similar cuando analiza la oleada de entusiasmos por el pop que se convirtió en una parte crucial de la Nueva Izquierda en la década de 1960 (Huyssen, 2002). Orientada en torno a fenómenos culturales como el arte pop, la música rock, la poesía *beat*, la psicodelia, la nueva crítica y la contracultura, la nueva izquierda supo reconocer los nuevos estilos de vida de los jóvenes de posguerra y su rebelión contra las normas de la sociedad disciplinaria. Para esta generación, el pop se entendía más como una crítica que como una cultura “afirmativa” de la sociedad existente en el sentido marcuseano del término, así como una forma de salir del elitismo del alto modernismo superando la brecha entre el Gran Arte y la cultura popular. Mientras que los relatos conservadores de la decadencia de la cultura de masas se habían construido para salvaguardar la integridad de la cultura auténtica de la amenaza de la homogeneización totalitaria o los relatos desde la Izquierda subrayaban el papel desintegrador de la cultura popular para los valores de solidaridad de la clase trabajadora (Richard Hoggart, pese a sus ambivalencias, sería un ejemplo), las décadas de posguerra vieron, en cambio, la aparición de una sensibilidad cultural muy diferente, más experimental en lo tecnológico y orgullosa de una nueva relación menos viril con la sexualidad y la corporalidad².

En la escena postpunk, por ejemplo,

hubo una especie de contagio de autodidactismo –escribe Fisher–, y la prensa musical formó parte de lo que era, en efecto, un sistema educativo alternativo. Creo que ha sido Jon Savage quien ha hablado de la cultura musical como un portal: un álbum, un single, serían como un umbral que podrías cruzar y que te abriría mundos. Había todo tipo de referencias, todo

² Huyssen sostiene que la sensibilidad pop de los 60 puede caracterizarse en términos de cuatro componentes diferentes. En primer lugar, una imaginación temporal orientada hacia un futuro concebido en términos de ruptura radical con el presente; en segundo lugar, una crítica al elitismo estético (el llamado “esteticismo”) y a la institucionalización del gran arte modernista; en tercer lugar, un novedoso optimismo tecnológico que surgió de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación (televisión, vídeo y ordenador) y de la teoría de los medios de comunicación de la época (McLuhan, en particular); y, por último, la inclusión de las diversas culturas minoritarias (feminismo, negritud, minorías raciales, las personas con discapacidades) (Huyssen, 2002).

tipo de destilaciones en el arte de la portada, ya fueran alusiones al cine de arte europeo o a la teoría, o a la literatura, a J.G. Ballard y William Burroughs (y en muchos sentidos ambos fueron las influencias más importantes en el pospunk, más significativas que cualquier punto de referencia musical). Parte de lo que hizo que esta cultura fuera más popular-modernista que populista fue su aceptación de la dificultad. No tenía un sentido inmediato, las referencias no se explicaban, y había que aceptar ese reto si se quería participar en ella (Fisher et al., 2016, p. 110).

En este comentario de poderoso tono autobiográfico reparamos en cómo, para Fisher, el modernismo popular posibilitaba a los hijos de la clase trabajadora fordista un posible “exilio” respecto a un más que probable cerrado destino de clase. Que Fisher se interese por las trayectorias de desclasamiento de artistas como Bryan Ferry (2020, p. 34), Mark E. Smith (2020, p. 113) o Dennis Potter (2019, p. 161), entre otros, apunta a su propio y ambivalente viaje de formación de la clase trabajadora en dirección a un negociado y distante reconocimiento de los valores de la clase dominante: alguien cuya escritura, como la de Mark Smith, encuentra su salida huyendo de “la trampa del realismo social”; como el líder de *The Fall*, Fisher

no iba a tratar solamente de probarles (a los amos) que un *white trash* podía ser civilizado. Quizás toda su escritura fue, desde el comienzo, un intento por encontrar una salida a la paradoja que enfrentaban los aspirantes de la clase trabajadora: la imposibilidad de obtener logros dentro de su clase. Quédate donde estás, habla el lenguaje de tus padres y continuarás siendo nada; muévete hacia arriba, aprende a utilizar el lenguaje de los amos y te transformarás en algo, pero solo lo conseguirás si borras tus orígenes (Fisher, 2020, p. 115).

Fisher recuerda en un ensayo sobre el grupo musical Sleaford Mods, cómo cuando dejó la Universidad fue descrito “por un profesor compasivo como el portador de ‘un problema en el acento y el habla’” (Fisher, 2020, p. 235). Se entiende que nunca pudiera dejar de sentir, como intruso, un incesante sentimiento de desarraigo ante las instituciones educativas dominantes.

Un efecto del realismo capitalista es así el de reforzar en las clases subalternas lo que Fisher, siguiendo a Jameson, denomina una “impotencia reflexiva”, su reconocimiento cultural de inferioridad (Fisher, 2016, p. 269). Esto quiere decir que el reconocimiento en las clases populares de la desigualdad de su situación va de la mano además de la aceptación de sus limitaciones culturales respecto a las clases dominantes. Es la fuerza de esta resignación (“esto no puede ser para mí”, “no estoy hecho para eso”) lo que termina haciendo de esta impotencia una profecía autocumplida. ¿Cómo entrar, pues, en el palacio cultural y no renegar de los orígenes? ¿Cómo acceder a él cuando uno es un desheredado cultural y carece de la seguridad necesaria para desenvolverse en sus rituales? Quizá esta sea la gran pregunta que arma el programa de Fisher y la causa de su desgarró, un desgarró diferente, más intenso, del de otros intrusos culturales como Hoggart, Williams o Hall, que aún pudieron llegar a un modelo de universidad no rendido al *management* neoliberal. Una pregunta en todo caso que encuentra en la cultura popular británica de finales de los setenta una herramienta democrática de resistencia y un modelo teórico cuyas expectativas –“prácticamente todo lo que escribí o en lo que participé ha sido en cierto sentido un intento por mantenerme fiel al espíritu pospunk” (Fisher, 2020, p. 72)– van a permitirle tanto una distancia crítica como afectiva respecto al falso vitalismo estético de su presente. El pospunk era esa grieta sónica que “reencuadraba existencialmente” el malestar vital: “lo que la sociedad nos hacía creer que era disfunción, queja, falla,

repentinamente se transformó en el sonido del ‘afuera de todo’” (Fisher, 2020, p. 77). Cuando falta la posibilidad de esta gramática del malestar, ¿de hecho no perdemos algo importante? Lo que hizo que esta cultura musical fuera tan positiva fue su capacidad para expresar la negatividad, una negatividad que luego quedaría privatizada y bloqueada.

Vayan a un lugar lleno de adolescentes y miren las cicatrices que se provocan a sí mismos en los brazos, los antidepressivos que los sedan, la calma desesperación en sus ojos. Literalmente, no saben qué es lo que les falta. Lo que no tienen es lo que producía el pospunk... Una salida y una razón para escaparse (Fisher, 2020, p. 78).

Banda sonora y estética en un umbral de época, el pospunk habita en una encrucijada entre dos mundos sin renunciar a una fría óptica clínica, analítica. El modernismo no se compromete con ninguna inmediatez.

Se ha vuelto cada vez más claro que 1979 y 1980, los años con los que siempre será identificada la banda [Joy Division], fueron el umbral de una época: el momento en que todo un mundo (socialdemócrata, fordista, industrial) se volvió obsoleto, y en el que los contornos de un nuevo mundo (neoliberal, consumista, informático) empezaron a mostrarse (Fisher, 2016, p. 87).

Si la escena cultural de finales de los setenta resulta tan interesante es justo por esto: marca el desplazamiento de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control.

Las condiciones que permitieron la existencia de un grupo como Joy Division se han evaporado; pero también lo ha hecho cierta textura gris y lúgubre de la vida cotidiana en Gran Bretaña, un país que parecía haber abandonado a regañadientes el racionamiento (Fisher, 2016, p. 87).

No es extraño que Fisher hable del deseo de artificio, de la ética distinguida de un modernismo británico, no estadounidense, identificado con la cultura *glam*. ¿No expresa este estilo de vida dandi una cierta autosuperación de corte nietzscheano: la autosuperación de la herencia moral fordista en otra experiencia no disciplinaria del tiempo y el espacio? (Fisher, 2020, p. 31). Aunque Fisher no deja de subrayar la paradoja de que ser modernista popular, pospunk, equivale a reconocer cómo la herencia fordista del estado de Bienestar fue la condición necesaria de esa experiencia cultural, esta posibilidad no puede ni debe ya regresar atrás. De hecho, lo que desaparece en el realismo capitalista neoliberal es la constatación trágica de esta dialéctica entre el fordismo y el posfordismo, la sociedad disciplinaria y el modernismo popular.

Fisher reconoce que la emergencia de la escena cultural pospunk británica –entre 1978 y 1983– pendía de una paradoja: aunque su malestar generacional se dirigía contra el estado, eran justo sus instituciones de seguridad social las que sostenían culturalmente la posibilidad de experimentación. Aunque los jóvenes de la época no estaban precisamente agradecidos al Partido Laborista por el sistema de bienestar que les permitía explorar otras formas de vida, era este sistema el que permitía esta autosuperación del sistema. Es importante reparar en esta ambivalencia porque lo que encontramos, sin embargo, en la argumentación antiestatalista del discurso neoliberal (desprecio del “Nannystate”) es una crítica diferente, otra articulación política: aquí no es ya el cuestionamiento de una seguridad normalizada la que, *por esa misma realidad conquistada*, debe impulsar procesos de emancipación más complejos; ahora es el cuestionamiento de toda seguridad que pueda permitir exploraciones y experimentaciones

culturales. La relevancia de la obra de la crítica cultural Ellen Willis para Fisher se entiende desde aquí (Fisher, 2021, p. 138). Al hablar de la frustración que sentía, la incompatibilidad entre el tipo de deseos que se articulaban y propagaban por la contracultura, y la política de la izquierda dominante, que ella experimentaba como autoritaria y burocrática, Willis ilustra el fracaso de la izquierda para llegar a algún acuerdo con las energías libertarias que, surgidas de la cultura musical, fueron absorbidas y coaptadas por la derecha en su propio proyecto de reindividualización. Que Fisher date el final definitivo del post-punk en la derrota de la huelga de los mineros muestra que, aunque nadie en la cultura post-punk quería la solución neoliberal que se ofrecía, tampoco cabe fetichizar o celebrar la socialdemocracia como la forma política ideal.

El contraste entre esta “atmósfera” cultural del modernismo popular, ese “portal” hacia el otro lado, y la del realismo capitalista no necesita excesivas aclaraciones. El “espectro” pospunk para Fisher es así la perspectiva de un tipo de izquierdismo antiautoritario, un tipo de izquierdismo libidinal, un izquierdismo que pudiera comprometerse con esas corrientes libertarias, que pudiera comprometerse con el tejido deseante de la cultura del estilo, un tipo de izquierdismo que, si bien solo ha aparecido en fragmentos, deja entrever una cultura que se pensaba aún desde sus promesas de futuro.

9. Realismo capitalista y hegemonía cultural

Si como pedagogo 2.0, Fisher se dejará asediar por los espectros del “modernismo popular”, en su diagnóstico como sintomatólogo cultural va a recoger tanto el diagnóstico nietzscheano del nihilismo desde el planteamiento de Deleuze y Guattari en *El antiedipo* –la imitación de estilos muertos del tardocapitalismo como grado cero de la creencia, el capitalismo es “la pintura abigarrada de todo lo que se ha creído” (Fisher, 2016, p 27)– como la problemática de la “desublimación” que interesara tanto a Lacan como a la Escuela de Frankfurt, concretamente a Herbert Marcuse. Respecto al primer planteamiento, entiende que mientras los impulsos desterritorializadores del capitalismo han quedado confinados a las finanzas, la cultura ha caído en poder de las fuerzas de reterritorialización (Fisher, 2016, p. 27). En otras palabras, si los potenciales emancipadores del capitalismo han quedado bloqueados culturalmente por la hegemonía neoliberal del realismo capitalista, es preciso dar la batalla contra el cinismo inherente a la cultura popular tardocapitalista: combatir su nihilismo es una forma de combatir su hegemonía.

Preguntado explícitamente, en un diálogo con Jeremy Gilbert, por la problemática gramsciana de la hegemonía, Fisher sostiene que el desafío político para pensar el realismo capitalista radica en que ha borrado no solo su historicidad y contingencia, sino su propia existencia como constelación ideológica (Fisher y Gilber, 2013, p. 90). El problema del realismo capitalista es que, por así decirlo, satura con su régimen afectivo (depresión, impotencia) todo el horizonte potencial de la crítica, bloqueando de antemano todo ecosistema cultural que permita vislumbrar ya una distancia mínima respecto a él. ¿Se trata entonces, podríamos preguntar, de un dispositivo pospolítico, “poshegemónico” (Beasley-Murray, 2014), inmune, por tanto, a los requisitos mínimos de las armas de la batalla cultural: el discurso, la ideología? ¿Debemos, por tanto, abandonar la posición gramsciana del intelectual orgánico, del educador político, de la intervención cultural justo en el momento histórico en el que, por decirlo con el autor de los *Cuadernos de la cárcel*, más se busca separar ideológicamente a la figura del intelectual de los afectos populares, más inconmensurables son las gramáticas de la teoría y las demandas sociales “desde abajo”? Esta cuestión no es baladí y parece, en ciertas ocasiones, que Fisher se decanta por esta óptica poshegemónica, como cuando comenta que el capitalismo ha

colonizado cada poro del inconsciente o que la tarea de su ideología no es ya convencernos con ninguna propaganda o buscar nuestro asentimiento, “sino ocultar el hecho de que las operaciones del capital no dependen de algún tipo de creencia subjetivamente compartida” (Fisher, 2016, p. 36). De ahí la importancia del cinismo como mecanismo ideológico tardocapitalista: este puede convivir con una posición subjetiva de distancia “interior”.

La “angustia” de Kurt Cobain como productor cultural sería anticipación de esta derrota de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock.

[Él] 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 guionizado y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché (Fisher, 2016, p. 21).

Dicho esto, ¿no podríamos también decir que el espectro benigno de Gramsci habla por Fisher cuando este sostiene que

el reduccionismo imbécil de los medios neoliberales nos quiere hacer olvidar que la escritura seria no tiene por qué ser opaca e incomprensible, y la escritura popular no tiene por qué ser facilona (Fisher, 2021, p. 162)

Responder a la pregunta de en qué medida, siguiendo la estela de la *New Left* británica, Fisher sigue regresando productivamente al modelo pedagógico de intervención política gramsciano nos conduce, sin embargo, antes que nada, a subrayar las iniciales reticencias que el a la sazón miembro “aceleracionista” de la CCRU esgrimió a finales de los noventa, en parte injustificadamente, en parte por desconocimiento de sus fuentes, contra un programa de Estudios Culturales cuestionado por su condescendencia humanista y posmodernismo académico. Aunque fue la involución cultural propiciada por la ofensiva thatcherista la que terminó imposibilitando un ambicioso proyecto de cuño gramsciano como el de la CCCS de Hoggart y Hall (Hammond, 2019, pp. 50 y ss.) —algo que terminaría reconociendo después—, la feroz posición *outsider* aceleracionista de este primer Fisher estaba por entonces más interesada en extraer todas las consecuencias posfordistas para seguir mirando más allá que en “volver a Gramsci” repensando el vínculo con tradiciones emancipatorias del pasado reciente.

En este nuevo contexto histórico hegemónicamente thatcherista, conformador del realismo capitalista posterior, Fisher no podía acceder ya a este modelo teórico y práctico bajo las mismas condiciones históricas de posguerra y “sociedad del bienestar” que determinaron la atención de la generación de la *New Left* de Thompson, Williams o Hall. Ni la necesidad de escapar del filisteísmo estalinista de la izquierda ni la recuperación culturalista de lo popular para entender los procesos ideológicos del thatcherismo (Hall, 2018) eran cuestiones tan apremiantes como en las décadas posteriores. Si esta nueva preocupación por el “orden” y la inmutabilidad sistémica desplaza a la del tiempo es porque el inicial entusiasmo por la velocidad de lo contemporáneo se va apagando poco a poco en el desierto de los años del Nuevo Laborismo (Hammond, 2019, p. 55). Es con esta preocupación por el inmovilismo cultural y político, el problema del cambio histórico en el terreno de la cultura popular, cuando Fisher empieza a tomar en cuenta estos planteamientos de cuño gramsciano, pero sin ninguna exhaustividad y, desde luego, sin leer directa y sistemáticamente a Gramsci como sí hicieron los intelectuales orgánicos de la generación británica precedente.

Que Fisher escriba en 2015, por tanto, que “no tenemos que elegir entre la política de clase y el antiautoritarismo, como tampoco tenemos que elegir entre Gramsci, Deleuze o

Guattari, entre un enfoque hegemónico y una política del deseo” (Fisher, 2020, p. 482), revela un giro significativo de su pensamiento que le conecta, sobre todo, con el magisterio modernista-popular de Stuart Hall: la comprensión de que es la hegemonía neoliberal la que nos ha forzado a esta falsa dicotomía entre lo molecular y lo institucional.

La política de clases debe ser renovada y retomada, no simplemente revivida como si nada hubiera pasado. Al modo gramsciano, tenemos que volver a tomar en serio las instituciones. Los medios de comunicación de masas siguen siendo el lugar donde se produce nuestra percepción de la realidad; y a pesar de todas las afirmaciones sobre el declive del Estado, el parlamento sigue teniendo poder sobre la vida y la muerte a través de su control del ejército, los servicios sanitarios y la seguridad social. Sin embargo, estas instituciones no pueden renovarse desde dentro: es necesario articularlas con fuerzas externas a ellas (Fisher, 2020, p. 482).

¿En qué sentido esta inédita y compleja invitación a pensar a Deleuze *con* Gramsci abre un sugerente nuevo capítulo dentro de la *New Left* británica, una constelación cuya consigna “pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad” abrió un sugerente espacio de intervención político-cultural dentro de un marxismo desorientado por los “nuevos tiempos”? A diferencia de la lectura autonomista del éxodo institucional, Fisher no entiende el deseo como una energía vitalista que surge espontáneamente una vez que los cuerpos se liberen de las instituciones; al ser este deseo siempre el resultado de procesos de ingeniería libidinal, la izquierda necesita producir sus propias maquinarias libidinales desde un trabajo cultural con voluntad hegemónica.

No hay un deseo por el capitalismo como tal, ya que la cultura se compone de materiales libidinales que no tienen una relación esencial con el Capital; por ello tiene que distraernos, deprimirnos, hacernos adictos para mantenernos cautivos y subordinados (Fisher, 2020, p. 483).

No es, por tanto, casual que Fisher termine *Realismo capitalista* señalando, lejos de todo cierre perfecto del sistema, que “el evento más sutil es capaz de abrir un enorme agujero en el telón gris y reaccionario que ha cubierto los horizontes de posibilidad bajo el realismo capitalista” (Fisher, 2016, p. 121). En un giro dialéctico parecido al de Adorno, Fisher entiende que, en la medida en que el realismo cultural tardocapitalista se ve forzado a renovar su dominio en una serie de repeticiones, no es inmune a las alteraciones del guión “popista”. Como señalan Adorno y Horkheimer,

el esfuerzo desesperado de la repetición constituye el único indicio de esperanza en que la repetición pueda ser fútil, que los seres humanos no puedan ser totalmente controlados (Huyssen, 2002, p. 58).

Pero entonces, a tenor de esta necesidad de repetición en cierto punto mínimo consensuada, ¿no cabe hablar dentro del realismo capitalista, de cierta dinámica “hegemónica” necesitada incesantemente de una reproducción activa por parte de los sujetos? Entiendo que es en este punto donde la aproximación de Raymond Williams al proceso hegemónico es clarificadora. La hegemonía, como sintetiza Williams,

comprende las relaciones de dominación y subordinación bajo sus formas de conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad [...] Es todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones

definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores - fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de una sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual se torna sumamente difícil para la mayoría de las personas de una sociedad moverse en la mayor parte de las áreas de sus vidas. Es decir que, en el sentido más firme, es una cultura, pero una cultura que debe ser considerada asimismo con la vivida dominación y subordinación de clases particulares” (Williams, 2009, p. 151).

Para ello es preciso, en primer lugar, pensar la cultura, también la hegemónica, como un resultado de las luchas sociales y como parte constitutiva de esta lucha. ¿No es esta justo la lección que precisamente nos enseña la ofensiva cultural neoliberal durante los setenta y la impotencia de la izquierda fordista? Si las contaminaciones culturales del modernismo popular dejaron de ser posibles fue también a causa de las limitaciones hegemónicas de la izquierda fordista.

La cultura de masas, y la cultura de la música en particular, era un terreno de lucha, y no un dominio exclusivo del capitalismo [...] las mercancías podían ser, en sí mismas, medios de propagación de corrientes de rebeldía (Fisher, 2021, p. 139).

Si el análisis del modernismo popular fisheriano resulta sugerente dentro del marco de la teoría política de la hegemonía es porque, en su lectura de los sesenta y setenta, dibuja un paisaje próximo al de otros teóricos próximos a Gramsci como, por ejemplo, Chantal Mouffe. Al entender el umbral del 68 como una transición hegemónica trabajada culturalmente con éxito por el neoliberalismo emergente –una “revolución pasiva”–, Fisher se ve obligado a reconocer que la derrota contracultural fue entender su crítica como una retirada política, un *exilio* de las instituciones.

Una vez que concebimos la realidad social en términos de prácticas hegemónicas, el proceso de crítica social característico de la política radical ya no puede consistir en retirarse de las instituciones existentes, sino en comprometerse con ellas, con el fin de desarticular los discursos y prácticas existentes por medio de los cuales la actual hegemonía se establece y reproduce, y con el propósito de construir una hegemonía diferente. Quiero enfatizar que tal proceso no puede consistir meramente en separar los diferentes elementos cuya articulación discursiva está en el origen de esas prácticas e instituciones. El segundo momento, el momento de rearticulación, resulta crucial (Mouffe, 2011, p. 84).

Si los “contagios afectivos” del modernismo popular desde los cincuenta deben ser repensados hoy es justo porque brindan un modelo de experiencia cultural distinto de los autonomistas u horizontalistas de acción política. Éstos, críticos por definición de toda “representación” o traducción de la lógica inmanente de los movimientos sociales, parten de la premisa de que “sabemos de antemano lo que pensamos y sentimos, y que simplemente son las estructuras opresivas del poder las que nos impiden expresarnos” (Fisher, 2018, p. 107). De este modo, no terminan de comprender las posibilidades emancipatorias del arte *massmediatizado* en el modernismo popular. Este modelo “pudo nombrar e identificar sentimientos que no solo son reprimidos –por agencias de censura tanto ‘internas’ como externas–, sino que también son inconclusos, virtuales o no están

desarrollados completamente. La *massmediatización* no solamente ‘representó’ estos afectos, sino que también los transformó” (Fisher, 2018, p. 107).

El proyecto político-cultural de Stuart Hall sigue siendo modélico para una izquierda a la altura de los tiempos justamente por esto. Si también ese programa fue un fracaso trágico

fue consecuencia, no de las limitaciones del abordaje de Hall, sino de la intransigencia de la vieja izquierda y de su sordera ante los deseos y las preocupaciones expresados en la cultura. Desde que Hall cayó bajo el hechizo de Miles Davis en la década de 1950, soñó con hacer coincidir de algún modo la modernidad libidinal que encontraba en la música popular con el proyecto político progresista de la izquierda organizada. Sin embargo, la izquierda autoritaria fue incapaz de sintonizar con esa meta, permitiendo que la superara una nueva derecha que pronto reivindicó la modernización como propia y la relegó al pasado (Fisher, 2016, p. 134).

Entender esta promesa cultural no como expresión o reflejo de la base económica, sino como anticipo de futuro, sin embargo, obliga a explorar los momentos de negatividad del modernismo popular:

existía una inmediatez transformadora immanente en la música de la contracultura, que reforzaba los sentimientos de desesperanza, desafección y rabia de los que la cultura burguesa habitualmente nos hace desconfiar. En ese sentido, la música funcionaba como una forma de autoconciencia, en la que una audiencia masiva no solo podía experimentar la validación de sus sentimientos, sino también localizar los orígenes de esos sentimientos en las estructuras opresivas (Fisher, 2016, p. 136).

10. Referencias

- Adorno, Th. y Benjamin, W. (2008). *Correspondencia*. Trotta.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Anagrama.
- Beasley-Murray, J. (2014). *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Paidós.
- Berman, M. (1984). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Callinicos, A. (1990). *Against Posmodernism. A Marxist Critique*. Polity Press.
- Colquhoun, M. (2020). Music Has The Right To Children: Reframing Mark Fisher’s Hauntology. *The Quietus*, 15 marzo 2020, <https://thequietus.com/articles/27968-matt-colquhoun-egress-mark-fisher-hauntology-essay>. Recuperado el 28-11-2021.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. (2017). Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible. En A. Avanesian, A y M. Reis (Eds.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2019). *K-Punk 1*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2020). *K-Punk 2*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2021). *K-Punk 3*. Caja Negra.
- Fisher, M., Butt, G., Eshun, K. (2016). *Post-Punk Then and Now*. Repeater Books.
- Fisher, M. y Gilbert, J. (2013). *Capitalism Realism and Neoliberal Hegemony. New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*, 80-81.
- Fisher, M. y Gilbert, J. (2014). *Reclaim Modernity. Beyond markets. Beyond machines*, London, Compass, 2014 en www.compassonline.org.uk. Recuperado el 5-11-2021.

- Foucault, M. (1985). *Diálogo sobre el poder*. Alianza.
- Hall, S. (2016). Vida y momentos de la primera Nueva Izquierda. *New Left Review*, 61.
- Hall, S. (2018). *El largo camino de la renovación*. Lengua de Trapo.
- Hammond, S. (2019). “K-Punk ampliado”. *New Left Review*, 118.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Trotta.
- Jameson, F. (2002). *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida*. Akal.
- Jameson, F. (2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Akal.
- Marcuse, H. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Orbis.
- Mouffe, C. (2011). La política democrática en la era de la postpolítica. *Debates y combates*, 1.
- Power, N. (2018). *In Memoriam Mark Fisher*. 13 enero 2018. <https://ninapower.net/2018/01/13/in-memoriam-mark-fisher-january-13th/> Recuperado el 5-11-2021.
- Reynolds, S. (2019). Prefacio. A M. Fisher, *K-Punk I*. Caja Negra.
- Williams, R. (2008). La cultura es algo ordinario. En R. Williams, *Historia y cultura común*. La Catarata.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.
- Žižek, S. (2016). *La permanencia en lo negativo*. Ediciones Godot.
- Zupančič, A. (2003). *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. The MIT Press.