

Dossier

Precorporación y Sobreidentificación en el Realismo Capitalista de Mark Fisher

*Precorporation And Overidentification In
Mark Fisher's Capitalist Realism*

Micaela Luján

Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.
michaelclujan@gmail.com

Tomás Deambrosi

Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.
tomasdeambrosi@gmail.com

Recibido: 11 de Abril de 2025

Aceptado: 25 de Junio de 2025

Resumen: El presente trabajo se propone explorar dos nociones clave del pensamiento de Mark Fisher en el marco de su análisis del realismo capitalista: sobreidentificación y precorporación. Comenzaremos exponiendo los desarrollos teóricos de Jameson en torno al concepto de posmodernidad. Posteriormente señalaremos las ventajas que el concepto de realismo capitalista posee sobre aquel a la hora de realizar un análisis filosófico del presente. A continuación, nos ocuparemos de las implicancias de la sobreidentificación en la filosofía de Mark Fisher. Por último, indagaremos sobre el proceso de precorporación como modelado preventivo de los deseos.

Palabras clave: PRECORPORACIÓN - SOBREIDENTIFICACIÓN - REALISMO CAPITALISTA.

Abstract: This study seeks to explore two fundamental concepts in Mark Fisher's thought within the context of his analysis of capitalist realism: overidentification and precorporation. It begins by outlining Fredric Jameson's theoretical developments concerning the notion of postmodernity. It then considers the conceptual advantages that capitalist realism holds over postmodernity when it comes to articulating a philosophical analysis of the present. The discussion proceeds by addressing the implications of overidentification in Mark Fisher's philosophy. Finally, the paper explores the process of precorporation as a preventive modeling of desires.

Keywords: PRECORPORATION - OVERIDENTIFICATION - CAPITALIST REALISM.

En las últimas décadas, los aportes del crítico y teórico literario Fredric Jameson (1934-2024) han sido de suma importancia para comprender la lógica cultural en el capitalismo tardío y las tendencias disolventes al interior del arte posmoderno. Pese a su agudeza para capturar los rasgos distintivos de esa nueva lógica, el marco teórico construido por el autor resulta insuficiente para dar cuenta de las nuevas tendencias del capitalismo contemporáneo. En este contexto, las reflexiones de Mark Fisher (1968-2017) resultan esclarecedoras y se vuelven una herramienta teórica imprescindible para la comprensión de los afectos populares expresados en la cultura de masas. Este trabajo tiene por objetivo analizar dos de sus principales contribuciones en este campo: la *sobreidentificación* y la *precorporación*. Ambos procesos son concebidos como estrategias de la lógica cultural del realismo capitalista, entendiendo a este último como la atmósfera que obtura cualquier alternativa al capitalismo. A lo largo de este trabajo proponemos un recorrido por los términos posmodernismo y realismo capitalista como marco conceptual para la reflexión crítica acerca de las actuales condiciones de producción de la música popular, específicamente del *hip hop* y el *trap*.

Del modernismo al posmodernismo: Fredric Jameson y el carácter reactivo de las prácticas posmodernas

En *El posmodernismo y la sociedad de consumo*, Fredric Jameson (2002) expone los puntos centrales de lo que considera una nueva lógica cultural a la que denomina posmodernismo. Considera que la misma está asociada a la emergencia de un nuevo tipo de sociedad, la llamada sociedad posindustrial o de consumo, y a una nueva etapa del capitalismo, el capitalismo multinacional o capitalismo tardío. Como pauta cultural, el posmodernismo implica una ruptura con el modernismo, su antecesor inmediato. Tal ruptura no debe entenderse únicamente como una irrupción de elementos novedosos, sino también como el pasaje a primer plano de elementos ya existentes y considerados secundarios hasta entonces.

El modernismo, dice Jameson (2002), se estructuraba en torno a la idea de un individuo con una personalidad y un estilo únicos, capaz de forjar una visión del mundo completamente original. Este aspecto se reflejaba en la separación tajante entre una cultura popular y una cultura superior en la que el modernismo

se inscribía. No obstante, a pesar de su distanciamiento de la cultura popular, el modernismo poseía la capacidad subversiva de escandalizar a la sociedad burguesa a través de una autonomía radical de la forma y la subjetividad excéntrica que encarnaban sus artistas. Sin embargo, esa capacidad revolucionaria quedó cristalizada en la academia hacia fines de la década de 1960. Desde entonces el modernismo se presentó bajo formas estandarizadas, canónicas, en los diferentes espacios sociales, pero principalmente en las universidades, museos y galerías de arte, diluyéndose así todo el potencial transformador con el que contaba al principio del siglo XX.

Frente a la incorporación de todo aquello que incomodaba de aquel alto modernismo —y que en las siguientes décadas se vuelve objeto de la enseñanza normal— el posmodernismo se erige como un movimiento disolvente. Lo importante de este aspecto radica en que a cada modernismo se le opone un posmodernismo particular, y la unidad de este último depende de aquel, ya que el posmodernismo solamente surge como un rechazo a la instauración de las formas modernas. No tiene, según Jameson, otra razón de ser más que esta oposición.

Un segundo rasgo distintivo del posmodernismo consiste en la desaparición de la frontera entre cultura superior y cultura popular o de masas, al punto tal que el límite entre las formas más elevadas de arte y sus formas más comerciales se vuelve difuso y difícil de trazar. Con todo, esta asimilación de ambos espacios no tiene que ver con la democratización de lo que Jameson denomina la alta cultura, sino con una especie de fascinación con lo *kitsch* y todos aquellos productos realizados desde una lógica de consumo, híbridos entre la publicidad, el cine y la literatura. Una de sus consecuencias más funestas es la pérdida de los géneros, y con ello, del surgimiento de nuevos estilos. Jameson señala este proceso de homogeneización también en el ámbito de la teoría. Los estudios antes filosóficos, sociológicos o antropológicos pasan a concebirse simplemente como “teoría contemporánea”:

Hoy en día, tenemos cada vez más una clase de escritura simplemente denominada “teoría” que es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo. Este nuevo tipo de discurso, generalmente asociado con Francia y la así llamada teoría francesa, se difunde en forma creciente y señala el fin de la filosofía como tal. (Jameson, 2002, p. 17)

Una tercera particularidad reside en la desaparición de la idea del individuo o yo único. La denominada muerte del sujeto se caracteriza por la finalización con el modernismo de los estilos particulares e inconfundibles que surgían de la

creación de un mundo y un lenguaje personal del artista. Esta muerte del sujeto individual burgués puede entenderse en sus dos vertientes: como cambio de época del capitalismo competitivo a la burocratización estatal y empresarial o como desenmascaramiento de una ficción constitutiva de la sociedad capitalista, a saber, la creencia en la posibilidad de desarrollar una personalidad única y libre. De cualquier manera, para Jameson representa una imposibilidad estética; sin sujeto en el arte capaz de crear nada nuevo, al menos desde su individualidad, las producciones se tornan réplicas parciales o totales de antiguas estéticas.

Estos aspectos se evidencian en una de las prácticas del posmodernismo que Jameson considera más importante: el pastiche. El pastiche consiste en una forma de imitación en la que se toman características de la obra de un artista y se yuxtaponen con otros estilos de manera neutral, es decir, sin producir una reinterpretación o crítica, creando la apariencia de una obra original. En el modernismo la forma de imitación por excelencia era la parodia que, movida por un impulso satírico, partía de alguno de los estilos únicos disponibles y, apropiándose de sus excentricidades, culminaba en una copia burlesca de los mismos. Dichas excentricidades se medían en relación con una norma lingüística de la cual esos estilos se desviaban, lo cual era motivo de risa. Ahora bien, Jameson (2002) señala que esa norma ya no existe y que el panorama actual consiste en una proliferación de lenguajes privados. Habiendo desaparecido el elemento con el cual medir las desviaciones, la parodia deja de ser posible y da lugar al pastiche como única forma posible de imitación. En él la burla se vuelve impracticable y se obtiene una imitación muerta sin un fin ulterior.

Para Jameson (2002), un ejemplo de pastiche es el cine de la nostalgia. Se trata de películas que remiten al pasado como forma de escapar al presente. Aunque el caso más común es el de las películas de época, el cine de la nostalgia no se limita a ellas. Una de las características de este tipo de producciones, según el autor, es la de satisfacer el deseo del consumidor de volver a experimentar el período anterior representado a través de sus artefactos estéticos. Por este motivo, este planteo señala que películas como *Star Wars* pueden incluirse en esta categoría, en la medida en que permite al público adulto reconectar con momentos de su pasado, como las series de ciencia ficción que consumieron durante su infancia. A este tipo de películas se suman aquellas que transcurren en el presente, pero realizan un esfuerzo por borrar las características del capitalismo tardío. De modo que:

(...) el estilo mismo de las películas de la nostalgia invade y coloniza

incluso filmes de nuestros días con ambientaciones contemporáneas, como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual. (Jameson, 2002, p. 25)

El cine de la nostalgia es, de acuerdo con esta lectura, una muestra de un fenómeno más amplio: el de la desaparición del sentido de la historia y de la incapacidad de la sociedad contemporánea para retener su propio pasado, así como su tendencia a vivir en un presente perpetuo. Frente a esta crisis de historicidad, el único realismo que sobrevive es la aceptación de que el sujeto está encerrado en sus propias imágenes y estereotipos, incapaz de volver a relacionarse con el tiempo.

Insuficiencia del concepto de posmodernidad

Mark Fisher, en su obra *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2016), coincide en gran parte con lo teorizado por Jameson en torno al posmodernismo, aunque señala que su concepto de *realismo capitalista* es más apropiado para el siglo XXI por tres motivos. El primer motivo es esencialmente histórico. En la década de 1980, de donde provienen la mayoría de los escritos de Jameson que caracterizan la posmodernidad, la URSS representaba una alternativa concreta a pesar de su inminente colapso. En cambio, lo que vemos en las siguientes décadas es la ausencia total de alternativas, la consolidación del capitalismo en su variante política neoliberal como única realidad posible: “Por esa época es cuando el realismo capitalista avanza y se establece de la mano del eslogan de Thatcher “No hay alternativa” [...], que se volvió una profecía autocumplida brutalmente” (Fisher, 2016, p. 29).

La segunda razón por la cual ya no podemos pensar nuestro presente como posmodernidad surge a partir de la vinculación que conserva el término con la modernidad y fundamentalmente con el movimiento modernista. Relacionado con el punto anterior, el posmodernismo representa un antagonismo con lo moderno. En el terreno de la cultura, Jameson veía cómo el elemento innovador de los modernismos era reabsorbido por el marketing y las relaciones públicas. En la época del realismo capitalista no existe la posibilidad de señalar esa apropiación, pues no hay diferencia entre ambos. Fisher señala que el modernismo puede volver solo como una estética, ya no como un modo de vida, lo cual vacía de su contenido más disruptivo al movimiento.

El tercer motivo consiste en la desaparición de agentes externos a ser

incorporados por el capitalismo. Fisher señala que los esfuerzos del capitalismo dirigidos a devorar y colonizar todo elemento ajeno a sí mismo fueron tan efectivos, que ya no ha quedado nada por fuera de él. Es evidencia de ello que términos como “alternativo” e “independiente” hayan perdido su potencial subversivo y sean solo categorías entre categorías de la cultura *mainstream*. Se abre así el interrogante de si es posible el funcionamiento del capitalismo por fuera de esa dinámica de anexión de antagonistas.

Según este planteo, los procesos descritos por Jameson se han agravado de tal manera que han experimentado una suerte de cambio de naturaleza. Como Fisher recoge en sus clases sobre Lyotard (2021), es un hecho que ya no hay un afuera del capitalismo, ni un momento anterior al cual escapar o retrotraerse. En este contexto, nuestra intención se limita a explorar dos conceptos clave en la obra de Fisher para entender la producción cultural en el realismo capitalista: sobreidentificación y precorporación.

Del posmodernismo al realismo capitalista: Sobreidentificación en el hip hop

Si el mandato fundante del realismo capitalista consiste en que no hay nada por fuera de él, surge la dificultad de explicar la existencia de discursos que se rebelan contra el orden establecido. Las expresiones artísticas que contienen algún grado de rebeldía son un claro ejemplo de este tipo de discursos. Una explicación posible radica en el surgimiento de una razón cínica, capaz de tomar consciencia de los mecanismos de dominación inherentes al sistema. En este sentido, la crítica ideológica sería posible a condición de que el sujeto fuese capaz de tomar distancia de esos mecanismos y exponerlos, no obstante:

¿Qué pasaría si, por el contrario, la actitud dominante del universo contemporáneo “postideológico” es precisamente la distancia cínica hacia los valores públicos? ¿Qué pasaría si esa distancia, lejos de representar una amenaza al sistema, designara la forma suprema del conformismo en la medida en que el normal funcionamiento del sistema precisa la distancia cínica? [Traducción propia] (Žižek, 1993)

En este marco, los límites entre una crítica efectiva y una simple formulación de las condiciones de dominación existentes se vuelven difusos y difíciles de establecer. De modo que la razón cínica se muestra fácilmente insuficiente y desemboca en un dispositivo de complacencia y justificación. Así: “el cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica, pues ya está desmitificado,

ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo” (Foster, 2001, p. 118). Es, a sus propios ojos, superior a los críticos de la ideología.

En relación con ello, cobran relevancia las aserciones de Fisher sobre el hip hop: “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»” (2016, p. 32). Siguiendo su razonamiento, se pueden distinguir dos significados de “lo real”. En primer lugar, la idea de lo real como la autenticidad propia de la música que se enfrenta con los intereses de la ideología reinante y que podríamos sintetizar bajo el lema “no me interesa agrandar” (a la industria musical, por ejemplo). En segundo lugar, lo real como lo inherente a una música capaz de reflejar la realidad propia del capitalismo tardío y las sociedades de control, caracterizada por la inestabilidad económica y la creciente vigilancia sobre los individuos. Ambas concepciones se encarnaron en el hip hop de tal manera que:

(...) 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. (Fisher, 2016, p. 32)

En uno de sus textos, Fisher (2022, p. 211) analiza la canción All Me de Drake. La letra hace alarde de todo lo que Drake puede comprar, estableciendo una equivalencia entre mujeres, autos y objetos de marcas de lujo. A pesar de este recorrido por los placeres que ofrece el capital, la canción sugiere una falta constante (“Like I got trust issues”), frente a la cual Fisher se pregunta: si lo tienes todo, ¿por qué estás tan triste?

Ciertamente, asistimos a una sobreidentificación del hip hop con el realismo capitalista y de este último, a su vez, “con el capital en su aspecto predatorio más despiadado” (Fisher, 2016, p. 35). La sobreidentificación en la música no implica únicamente llamar la atención sobre su condición de mercancía entre mercancías, sino considerar, ante todo, su exagerado compromiso con los valores del realismo capitalista. Este procedimiento, que también puede rastrearse en las películas de *gangsters*, por ejemplo, implica la “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” (Fisher, 2016, p. 33).

Aunque Fisher analiza las derivas del hip hop en el mundo anglosajón,

podemos encontrar expresiones que se autoproclaman herederas de esa tradición en la configuración del trap argentino. Así, una canción de Duki recita: “Mi hermano vende bases como crack/ Mi compa vende bases como coca”. Y luego continúa: “Agarro la plata/ Agarro la plata y vuelvo a Ensenada/ Si viene un sapo a preguntarme qué pasó, loco, yo no vi ni sé nada/ Te lo juro, que ahora estamos mejor, antes por mí ni cenaba” (2025, 1:17). Esta canción titulada *Agarro la plata* aparece como una respuesta cínica, según los términos de X, al imperativo popular “Agarrá la pala”. Frente al mandato de trabajar, la letra establece un paralelismo entre el narcotráfico y la producción musical, explicitando el cinismo ante las formas posibles de ser exitoso económicamente y la aceptación pasiva de la descomposición social.

Ciertamente, este *mito antimítico* (Fisher, 2016) no representa el rebasamiento del horizonte de valores, sino todo lo contrario. La prédica del fin de las ideologías implica una y otra vez su retorno por la puerta trasera. En otras palabras:

El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inaccesible. No dice nada más que “lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”. La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia. (Debord, 1994, p. 11)

La algarabía del marketing: el proceso de precorporación como modelado preventivo de los deseos

La precorporación es un proceso que se distingue de la incorporación posterior de determinados artefactos artísticos por parte del realismo capitalista, cuyo potencial revolucionario se desarticula en pos de su comercialización. La precorporación, según Fisher, es la forma de producción cultural propia del capitalismo tardío. En esta lógica se prevén y producen, inclusive, los consumos deseosos de una rebeldía contra lo *mainstream*, como el *punk* o el *indie*. La cultura de lo alternativo se convierte entonces en un nicho más entre otros, estudiada por el marketing y producida de antemano: “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” (Fisher, 2016, p. 31).

Tomemos por ejemplo la interpretación de *Señor Cobranza* hecha por Dillom en 2024 en el marco del Cosquín Rock, festival que incluía en su grilla también a artistas como Duki y otros traperos. En ella Dillom reemplazó el nombre de Cavallo por el de Caputo, sentenciando: “A Caputo en la plaza lo tienen que matar”. Este tipo de narrativas, desde la perspectiva de Fisher, corresponden a lo que denomina *anticapitalismo gestual*, cuya función es operar como válvulas de escape para canalizar un malestar acumulado en ciertos contextos específicos. No obstante, en la lógica de la precorporación estos dispositivos son propuestos para obstaculizar la realización de estos deseos en una articulación política. Al respecto, podemos comprender esta lógica en términos de lo que Guy Debord denominó “la revuelta espectacular”, que convierte al propio gesto antcapitalista en una materia prima para la producción cultural. En palabras de Debord:

A la aceptación beata de lo que existe puede también agregarse como una misma cosa la revuelta puramente espectacular: esto traduce el simple hecho que la insatisfacción misma ha llegado a ser una mercancía a partir del momento en que la abundancia económica logró ser capaz de extender su producción hasta el tratamiento de tal materia prima. (Debord, 1994, p. 33)

Como podemos observar, la razón cínica reaparece en el concepto de precorporación, esto es, la prefabricación de modulaciones rebeldes en el arte supone la distancia cínica. O, en otros términos, “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” (Fisher, 2016, p. 31). Esta modulación del ánimo es denominada por Fisher como una *sabiduría depresiva*. En el reclamo damos cuenta de muchas situaciones sociales como mínimo injustas; no obstante, no podemos permitirnos el lujo de volver a ilusionarnos:

Lo que se ha perdido 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 convaliente del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado. (Fisher, 2018, pp. 116-117)

La música entendida como entretenimiento puede leerse como la victoria de la lógica cultural del realismo capitalista, en cuyo marco se reducen progresivamente las posibilidades de abrirse paso a través de alguno de los

intersticios que supo aprovechar la música de la década de 1960, donde la música y la política se retroalimentaban. La forma de consumo pasiva es entonces el reverso necesario de la enajenación en el trabajo. A partir de esta idea podemos encontrar el hilo conductor que nos lleva desde Debord a Fisher, pasando por Baudrillard. Para Debord, la disponibilidad de tiempo de ocio no significa necesariamente una liberación del trabajo. Al contrario, desde el punto de vista de la producción, ese tiempo de ocio está regido en sus manifestaciones y necesidades por la racionalidad de la producción. Así:

(...) la actual “liberación del trabajo”, el aumento de los pasatiempos organizados no es en absoluto una liberación en el trabajo, ni tampoco una liberación de un mundo construido por el trabajo. Nada de la actividad robada en el trabajo puede encontrarse nuevamente en la sumisión a su resultado. (Debord, 1994, p. 17)

Desde el punto de vista del consumo, Baudrillard argumenta en *El complot del arte* (2006) que es la *saturación hiperrealista* la que no permite ninguna puesta en valor de la actividad subjetiva. Para Baudrillard, el arte moderno se ocupaba de representar los vacíos de la sociedad a través de sus formas. Para ello utilizaba diferentes técnicas y herramientas que comprometían al espectador a completar el sentido de la representación. Las formas actuales, sin embargo, saturan por completo los sentidos y no hay lugar entonces para el juego de la ilusión. La proliferación de imágenes realistas es reiterativa sobre el mundo tal cual es, allí no tiene lugar ningún sueño o actividad subjetiva, todo está dado de una vez. Los objetos del arte aparecen entonces como objetos post-estéticos. Si desde Walter Benjamin la obra de arte había perdido el aura por su reproductibilidad técnica, el hiperrealismo de las obras contemporáneas forja un tipo de consumo pasivo que no da lugar al *pathos* estético. Como consecuencia, el consumo es inocuo y compulsivo, no produce ningún efecto. Frente a esta desacralización total del arte, el único poder del que es capaz el objeto es el poder en tanto fetiche de la mercancía: “los nuevos objetos más allá de lo estético, transestéticos, objetos-fetiche carentes de significación, de ilusión, sin aura, sin valor, y que serían el espejo de nuestra desilusión radical del mundo” (Baudrillard, 2006, p. 36).

El resultado de este desencantamiento de cualquier poder de la cultura en general, y de la música en particular, es la paralización cultural y por ende la repetición de las viejas formas de manera cíclica y combinada, tal como ya anunciaba Jameson hacia finales de 1980. Fisher encuentra un paralelismo entre la política y la música para explicar este fenómeno. Mientras las discusiones

políticas han girado en torno a quién administra el capitalismo, en la música la innovación fue reemplazada por la retrospección. En este sentido, tanto política como musicalmente, lo que prima es el abandono de todo pensamiento sobre los futuros posibles: “la ambición exorbitante de cambiar el mundo se ha transformado en pragmatismo y arribismo” (Fisher, 2018, p. 124).

Este estancamiento de la cultura resuena en una idea bien conocida, es la consecuencia en el arte del fin de la historia de Francis Fukuyama. El capitalismo aparece entonces como sistema último, con el Estado democrático-liberal como forma definitiva, en una constante reapropiación y transformación de sus principios, valores, y formas estéticas. Para Fisher, 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” (Fisher, 2016, p. 27). Esta capacidad metabólica del capital es reconocida y asumida cínicamente tanto en el proceso de producción como en el ámbito del consumo. Este cinismo expone los límites del realismo capitalista, pero no deja de ser ambiguo. Cabe preguntarnos si aquello que entendemos como consumo irónico es capaz -en algún aspecto- de mantener la distancia necesaria que requiere el cinismo.

Conclusión

El paso que describe Deleuze (2006) desde las sociedades disciplinarias a las sociedades de control puede ser leído en los términos del realismo capitalista, principalmente en el influjo del marketing en la lógica de la precorporación y la sobreidentificación:

El departamento de ventas se ha convertido en el centro, en el “alma”, lo que supone una de las noticias más terribles del mundo. Ahora, el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. (Deleuze, 2006)

La principal distinción que encontramos entre Fisher y Jameson es que en el realismo capitalista el sistema no solo incorpora y vacía nuevas formas de rebeldía, sino que las anticipa y las produce como mercancías para nichos específicos. A tal efecto, el tratamiento que realiza Fisher sobre el *hip hop* y su vinculación con lo real en su doble articulación, como autenticidad y como reflejo de las condiciones de vida, muestra que más que operar como crítica es un catalizador de las ilusiones de salvación individual. Podemos ver estas tendencias

en las letras del trap que dominaron la escena musical argentina desde la segunda mitad de la década de 2010.

Asimismo, Fisher entendió la necesidad de ir más allá de la mera descripción de los mecanismos de dominación existentes: “Modulando el pesimismo del diagnóstico crítico, Fisher siempre comprendió la intervención cultural en la arena pública como una reacción imprescindible en un campo de batalla no del todo clausurado” (Cano, 2023, p. 135). La propuesta de Fisher consiste en la articulación de un modernismo popular, capaz de ofrecer creaciones artísticas que se aventuren en la recuperación de la idea de futuro. Este modernismo popular no replica la distinción entre alta y baja cultura, pero tampoco subestima los deseos de las mayorías. Es decir, aboga por una noción de cultura popular que también puede ser compleja y con la capacidad de convertir “la desafección privatizada en ira politizada” (Fisher, 2018, p. 283).

En este contexto, se vuelve urgente la necesidad de implementar una mirada capaz de superar la ambivalencia de la distancia cínica. Mientras la crítica se limite a la exposición de un estado de cosas y se aleje de una actitud propositiva, el encanto del realismo capitalista no podrá ser roto. Es preciso desandar el camino estéril del diagnóstico crónico y emprender la marcha en otra dirección.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J.** (2006). *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas* (I. Agoff, Trad.). Amorrortu.
- Cano, G.** (2023). *Mark Fisher: Los espectros del tardocapitalismo*. Gedisa.
- Debord, G.** (1994). *La sociedad del espectáculo* (Vicuña Navarro, Trad.). Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G.** (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis, Revista Latinoamericana*, 13. <https://journals.openedition.org/polis/5509>
- Duki.**(2025).*Agarrolaplata*[Canción].En5202.DALEPLAYRecords/SSJRecords.<http://open.spotify.com/intl-es/track/3hCtFDjf8rS0y01wgRirgT?si=6c1352e4d26748c2>
- Fisher, M.** (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Iglesias, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2018). *Los fantasmas de mi vida* (Bruno, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2020) *K-Punk. Volumen 2*. (Bruno, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2021). *Deseo postcapitalista* (M. Gonnet, Trad.). Caja Negra Editora.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Jameson, F.** (2002). El posmodernismo y la sociedad de consumo. En *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998* (pp. 15-38). Manantial.
- Žižek, S.** (1993). *Why are Laibach and NSK not fascists?* En *Deterritorium*. <http://deterritorium.wordpress.com/2017/08/20/why-are-laibach-and-nsk-not-fascists-by-slavoj-zizek-1993/>

Cómo citar este artículo:

Luján, M. y Deambrosi, T. (2025). Precorporación y sobreidentificación en el realismo capitalista de Mark Fisher. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), 14 – 27

