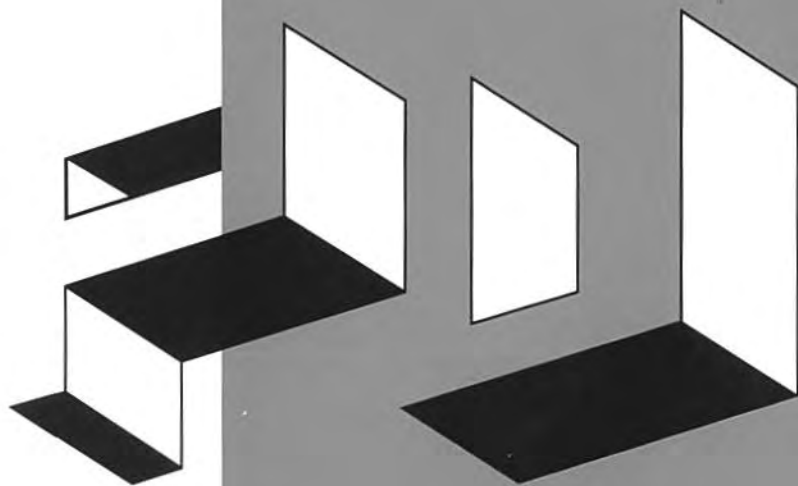


MARK FISHER

K-PUNK - VOLUMEN 2

Escritos reunidos e inéditos
(Música y política)



CAJA
NEGRA

ÍNDICE

- 7 Introducción del editor, por Darren Ambrose
- PARTE 03 - ELIJAN SUS ARMAS:
ESCRITOS SOBRE MÚSICA
- 19 La ya tradicional diatriba contra Glastonbury
- 23 Art pop, no, en serio
- 29 K-punk o el discontinuum del art pop glampunk
- 49 El noise como anticapital: *As the Veneer of Democracy Starts to Fade*
- 59 Leones después del sueño o ¿qué es la sublimación hoy?
- 69 El afuera de todo hoy
- 79 Para tu displacer: la alta cultura del gótico
- 91 No importa si todos morimos: la impía trinidad de The Cure
- 101 Mira la luz
- 107 ¿El pop está muerto en vida?
- 113 Memorex para los Krakens: el modernismo pulp de The Fall
- 147 La dulce enfermedad de Scritti
- 157 El posmodernismo como patología, parte 2
- 161 Elijan sus armas
- 171 Variaciones sobre un tema
- 177 Sin energía
- 181 "You Remind Me Of Gold": diálogo entre Mark Fisher y Simon Reynolds
- 207 La tristeza secreta del siglo XXI: *Overgrown* de James Blake
- 213 Reseña: *The Next Day* de David Bowie
- 217 El hombre que lo tiene todo: *Nothing Was The Same* de Drake
- 223 Break it Down: *Double Cup* de DJ Rashad
- 229 ¿Que comience el sinsentido! Sobre eMMplekz y Dolly Dolly
- 235 Reseña: *Divide and Exit* y *Chubbed Up: The Singles Collection* de Sleaford Mods
- 241 Test Dept: donde confluyen el idealismo de izquierda y el modernismo popular
- PARTE 04 - POR AHORA, NUESTRO DESEO NO TIENE NOMBRE: ESCRITOS SOBRE POLÍTICA
- 249 No voten, no los incentiven
- 255 6 de octubre de 1979: capitalismo y trastorno bipolar
- 263 Vencer a la Hidra
- 271 El rostro del terrorismo sin rostro
- 275 Fuerza evidente y plaguificación
- 279 "Mi tarjeta, mi vida": comentarios sobre la campaña de la American Express Red
- 283 La gran estafa del Club Bullingdon
- 291 La lógica de la contención policial
- 299 El invierno del descontento 2.0. Notas sobre un mes de militancia
- 313 Fútbol / Realismo capitalista / Utopía
- 319 El juego cambió
- 323 Capitalismo creativo
- 327 La administración de la realidad
- 333 La prensa amarilla en el Reino Unido
- 339 El futuro todavía es nuestro: autonomía y postcapitalismo
- 345 Pobreza estética
- 349 Las únicas certezas son la muerte y el capital
- 353 Por qué la salud mental es un problema político

<u>357</u>	Los Juegos del Hambre de Londres
<u>363</u>	La guerra del tiempo: hacia una alternativa a la era neo-capitalista
<u>371</u>	No fracasar mejor, sino pelear para ganar
<u>387</u>	La felicidad de Margaret Thatcher
<u>395</u>	Sufrir con una sonrisa
<u>401</u>	Cómo matar a un zombi: estrategias para terminar con el neoliberalismo
<u>411</u>	Salirse con la suya
<u>417</u>	Nadie está aburrido, todo es aburrido
<u>421</u>	Un tiempo de sombras
<u>425</u>	El limbo se terminó
<u>435</u>	Realismo comunista
<u>449</u>	Dolor ahora
<u>457</u>	Abandonen la esperanza (el verano está llegando)
<u>479</u>	Por ahora, nuestro deseo no tiene nombre
<u>485</u>	Antiterapia
<u>503</u>	La democracia es alegría
<u>525</u>	Cibergótico versus steampunk
<u>531</u>	Mannequin Challenge

INTRODUCCIÓN DEL EDITOR

Por Darren Ambrose

Tenemos que inventar el futuro
Mark Fisher¹

Mark Fisher (k-punk) no fue, y nunca quiso ser, un crítico, teórico o escritor académico convencional. Sus escritos eran demasiado abrasivos, polémicos, lúcidos, no-sentimentales, personales, esclarecedores y convincentes para eso. A pesar de exponer un agudo entendimiento de las consecuencias físicas, psicológicas, económicas y culturales del capitalismo contemporáneo, su obra también era optimista y estratégicamente operativa. Gran parte de su escritura comenzó como una vehemente oposición a la evidente disociación y alienación colectivas posmodernas que nos rodean, y como una respuesta a lo que denominó

1. Tim Burrows, "We Have To Invent The Future": An Unseen Interview With Mark Fisher", *Quietus*, 22 de enero de 2017, disponible en thequietus.com. Esta entrevista estará incluida en el volumen 3 de la presente recopilación.

la "aburrida distopía" de nuestro presente compartido, a la creciente falta de profundidad de este nuevo milenio. Mark ofrecía disecciones originales, salvajes y estilizadas de nuestra moribunda cultura, y permanentemente observaba el modo en que las películas, los libros, la televisión y la música modernistas, que habían tenido un efecto perdurable en él, continuaban asediando a nuestro presente colectivo.

En los noventa, Mark estudiaba para obtener un doctorado en Filosofía en la Universidad de Warwick, donde exitosamente completó su tesis en 1999, con el título "Un constructo de líneas planas: materialismo gótico y teoría-ficción cibernética". En Warwick, fue uno de los miembros fundadores de la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) [la Unidad de Investigaciones sobre Cultura Cibernética],² junto con Nick Land, Sadie Plant, Kodwo Eshun, Steve Goodman (Kode9), Robin Mackay y Luciana Parisi. Varios años más tarde, cuando ya trabajaba como profesor terciario en Kent, comenzó su blog *k-punk*. *k-punk* surgió en la primera época de los blogs, y rápidamente se transformó en una parte importante de esa comunidad emergente, que incluía a los periodistas de música Simon Reynolds, Ian Penman y David Stubbs, a los filósofos Nina Power, Alex Williams, Lars Iyer, Adam Kotsko, Jodi Dean y Steven Shaviro, al escritor y activista Richard Seymour, a los escritores Siobhan McKeown y Carl Neville, y al crítico de arquitectura Owen Hatherley. Uno de los aspectos más vitales de escribir en *k-punk* durante esos primeros años fue el simple elemento de la reconexión, de involucrarse en un nuevo colectivo online en un momento de su vida —luego de Warwick, la CCRU y el doctorado— en que se encontraba bastante aislado. Como recordó en una entrevista de 2010:

Comencé a postear en el blog como un modo de volver a escribir luego de la experiencia traumática de hacer un doctorado. El trabajo del doctorado hace que creas que no se puede decir nada sobre ningún tema hasta no haber leído a todas sus autoridades. Pero escribir en el blog parecía un espacio más informal, sin presiones. Era un modo de forzarme a regresar seriamente a la escritura. Era capaz de engañarme, pensando "no tiene importancia, es solo un posteo en un blog, no es un *paper* académico". Pero hoy tomo al blog como algo mucho más serio que los *papers* académicos.³

Los primeros años del blog *k-punk* estuvieron marcados por la intensidad y la informalidad, con franjas regulares de escritura y numerosos diálogos. *k-punk* fue una indicación de los efectos positivos de la escritura constante, y le permitió a Mark acceder a las profundidades de sus obsesiones e intereses y refinar su propio y poderoso estilo. A medida que se desarrollaba, comenzó a conectar con un cierto ritmo temático y, a lo largo de los años, fue posible ver cómo sus pensamientos empezaron a fusionarse alrededor de ciertos tópicos: la hauntología, el modernismo popular y el realismo capitalista. Como él mismo reconoció, *k-punk* fue escrito como un modo de escapar de los límites impuestos y las estructuras sin sentido de la escritura académica. Sus posteos —densos, alusivos, teóricamente ricos— eran la respuesta a un conjunto consistente de obsesiones personales y estímulos externos (la reseña de una película, un libro o un álbum; la contextualización o teorización de un acontecimiento), y estaban a menudo escritos con un verdadero sentido de

2. La Unidad de Investigaciones sobre Cultura Cibernética (CCRU) fue un colectivo interdisciplinario fundado por Sadie Plant y Nick Land en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Warwick en 1995. Entre sus miembros se encontraban el propio Mark Fisher, Matthew Fuller y Kodwo Eshun. [N. del T.]

3. De la entrevista de 2010 "They Can Be Different in the Future Too": Interviewed by Rowan Wilson for *Ready Steady Book* (2010), que estará incluida en el volumen 3 de la presente recopilación.

urgencia, por la necesidad de participar en un diálogo que estaba ocurriendo en ese momento o por una fecha límite autoimpuesta. Estos posteos de *k-punk* encapsulan un momento intelectual de reflexión sobre el mundo: son receptivos, inmediatos y ofrecen una perspectiva cargada de afectos. Algunas de sus referencias y alusiones son sin dudas desafiantes y potencialmente intimidantes –Spinoza, Kant, Nietzsche, Marcuse, Adorno, Althusser, Deleuze y Guattari, Baudrillard, Jameson, Žižek, Zupančič, Berardi, Badiou, Lacan– pero nunca están marcados por la fervorosa pedantería que exhibe en general la escritura académica en el ámbito teórico de las humanidades. Mark tenía fe en la inteligencia y en la racionalidad de sus lectores; confiaba en su capacidad de ser desafiados por lo que no les era familiar, por lo complejo y lo nuevo. Mostraba constantemente mucha valentía para tomar una fuerte posición teórica y práctica. Su obra iba contra la actual corriente antiintelectualista, que ha intentado aplanar las cosas hasta el nivel de la instrumentalidad cretina y la estupidez utilitaria.

En 2007, Mark dejó su trabajo como profesor en Kent y se mudó a Woodbridge, en Suffolk, donde comenzó a trabajar en lo que terminaría siendo su primer libro, *Realismo capitalista*, publicado en 2009 por Zer0 Books, la editorial alternativa que había contribuido a fundar con su amigo Tariq Goddard.⁴ Este libro, que sintetizaba algunos de los puntos más fuertes de los posteos de *k-punk*, estableció firmemente la reputación de Mark justo en el momento en que la comunidad original de blogueros había comenzado a fragmentarse y a transformarse en un espacio mucho más discolo y dificultoso para operar. Si bien Mark continuó publicando en *k-punk*, sus intervenciones se volvieron cada vez menos frecuentes a medida que continuaba su obra, su pensamiento y su activismo en la forma de

conferencias, charlas y rondas de preguntas y respuestas, y en los artículos que tenía que escribir para ganarse la vida. La frustración de Mark con la dirección que los blogs y los foros habían tomado es claramente evidente en un número de posteos cargados y polémicos en *k-punk*, respecto a las normas de los comentarios y de la conversación, así como también en sus numerosas intervenciones en varios foros online.

Luego de un precario período como escritor freelance, Mark comenzó a dar clases nuevamente, con cursos de filosofía en City Lit y en la Universidad de East London; y más tarde obtuvo un puesto permanente en Goldsmiths. Continuó produciendo dos volúmenes más de obra impresa, *Los fantasmas de mi vida*, para Zer0, en 2014, y *Lo raro y lo espeluznante*, para su nueva editorial Repeater Books, a fines de 2016. Ambos volúmenes seleccionan textos de *k-punk*, de reseñas y entrevistas encargadas para *The Wire*, revista de la que fue subeditor en 2008. Durante este período, también produjo una significativa cantidad de textos en publicaciones online e impresas, bajo la forma de capítulos de libros, reseñas musicales, reseñas cinematográficas, columnas de opinión, artículos activistas y ensayos teóricos, y asimismo continuó con los posteos en *k-punk*. Uno de los objetivos de esta recopilación es reunir por primera vez una parte significativa de su producción escrita.

La tarea editorial de armar esta compilación fue, por momentos, similar a una peculiar forma de arqueología digital y *memento mori*. Tuvimos que excavar en una década de capas digitales, a menudo enfrentando lagunas digitales, en las que fue necesario reconstruir diálogos extraviados a partir de fragmentos dispersos e interlocutores difíciles de hallar. Algunas veces la tarea era recuperar memorias perdidas de páginas fantasmales cuyos links estaban muertos, una tarea que se sentía extrañamente apropiada, dado el énfasis que Mark ponía en la hauntología. Fue acompañada

4. Ver "Declaración de Zer0 Books", incluido en *K-punk*. Volumen 1.

El significado de la brecha generacional no era el gastado carrusel edípico, ya que apuntaron a una cultura de renovación constante. ¿Cuánto dura una generación? En toda cultura vital, es un asunto de semanas o meses, ¿y aquí? Bueno, el hecho de que la brecha generacional ya no tenga ningún sentido en Glastonbury (contadores que están quedándose calvos bailando al ritmo de Basement Jaxx; a Jemima que estudia Bellas Artes en Sussex le voló la cabeza McCartney, “¡Estuvo tan genial!”) es una clara señal de que esta es una cultura tan “energética” como los tiburones suspendidos en los tanques de Damien Hirst.

RESPECTO, respeto para todos... (cuando la cultura pide respeto, cuando el respeto es la respuesta apropiada a la cultura, es obvio que ha muerto mientras dormía o que ha sido asesinada). El respeto es el modo en el que mataron a Shakespeare, convirtiéndolo en una parte del Patrimonio Nacional...

Un ataque nuclear táctico dirigido a Glastonbury habría virtualmente aniquilado todo lo que está debilitado, adormecido y reactivo en la cultura británica (el *staff* completo de *NME*: ¡una ganga!), la mayor parte de la clase dirigente actual y una porción significativa de nuestros futuros amos (todos esos aspirantes a Tony Blair).

Una vez que los bombardeos hayan alcanzado Glasto, fijen sus coordenadas rumbo a Ibiza, y las cosas así podrían comenzar a mejorar...

ART POP, NO, EN SERIO¹



Si vamos a discutir sobre art pop, realmente debemos olvidarnos de Franz Ferdinand y Scissor Sisters y hablar de Moloko.

Los vi anoche en el inconsistente Festival Common Ground de Clapham, un evento cuyo *line-up* fue tan flojo como poco inspirado es su nombre.

Common Ground, gratamente, por cierto, no tardó en confirmar todos mis prejuicios (e incluso más) sobre los festivales: los que estaban en el escenario intentaron sin suerte provocar algo de entusiasmo en sus aburridos clientes que sin energía daban vueltas bajo la luz del sol, completamente contraria a la mística pop, con una sidra Strongbow en la mano y un niño sobre los hombros. No fuimos los únicos que nos sentamos un rato a leer el periódico.

El programa fue traumático. Parecía un evento gratuito del ayuntamiento local. Los organizadores cayeron

¹ k-punk, "Art Pop, No, Really", 5 de julio de 2004, disponible en k-punk.
www.k-punk.org.

en el lamentable error de creer que iba a parecer que "sabían lo que hacían" si contrataban algunas bandas "dance", como los indigestos y opresivamente lúmpenes Freestylers (para mí, realmente son candidatos a la peor banda de todos los tiempos; por lo menos los Stereophonics no mancillaban al rap y al dancehall por asociación) y los Dub Pistols. Estas torpes apropiaciones blancas del hip-hop, el drum and bass y el dancehall son desalentadoras, pierden de vista lo central, no tienen funk y son hoscamente masculinas (incluso cuando tienen cantantes femeninas). Si su diabólico intento fue convertir de modo sistemático a los más excitantes e innovadores géneros de los últimos años en un opaco ruido seco que provoca migraña, no podrían haber hecho un trabajo más despiadadamente eficiente.

Y luego llegó Moloko, Róisín, absurda pero maravillosa con un yelmo, como volvió Boudica para recuperar Londres.²

Róisín es de pies a cabeza una estrella pop. Las estrellas pop fueron una raza rara en su momento de esplendor, pero hoy escasean casi al punto de estar extintas. (Por supuesto que hay más *cantantes* pop y "celebridades" de las que podríamos contar...) Es, en parte, una cuestión de estilo; en parte, de glamour, pero mayormente tiene que ver con el carisma.

En su significado original, "carisma" significaba "un regalo de Dios". Apropriado. Porque el carisma es otorgado según el desigual capricho del destino. Róisín lo tiene. Y no hay jactancia, transpiración o tendones que permitan que gente como los Freestylers lo adquieran, incluso si el espíritu chato y resentido de nuestra época quisiera que fuera de otra manera.

2. Boudica fue una reina de la antigua tribu britana de los icenos que comandó un levantamiento contra las fuerzas de la ocupación romana en los años 60 y 61 d.C. [N. del T.]

Así que aparece Róisín y es posible sentir un cambio en el aire. Antes el escenario era un vórtice que absorbía toda la libido (DJS en el escenario, solo una pregunta: ¿por qué?), ahora irradia energía, excitación y electricidad. El carisma es algo casi físico.

Róisín tiene un tipo de glamour que incluye la atracción sexual, pero sin reducirse a ella. El glamour originalmente era un hechizo conjurado por una mujer para embelesar a los hombres, pero Róisín ciertamente no cautiva solamente a los hombres.

Si (según Foucault) el sexo es ubicuo e inevitable, el glamour está hoy sutilmente prohibido. Con el Baudrillard de *De la seducción*, un libro que podría funcionar como la Biblia del glam, podemos incluso considerar al sexo -con toda su franqueza y supuesta ausencia de ocultamiento- como un modo de mantener a raya la ambivalencia del glamour.

De un modo mucho más exitoso que algunos imitadores ignorantes (como por ejemplo Suede -hoy afortunadamente olvidada-, aburrída como-un-estacionamiento-en-Croydon), Moloko reconecta con el discontinuum del glam que aparentemente había sido exterminado por la "cultura de la igualdad" del acid house a fines de los ochenta. El glam también tuvo otro exterminador de una naturaleza completamente diferente: la cultura *des-igual* del hip-hop, con sus llamativos brillos, uno de cuyos más desafortunados efectos secundarios ha sido el auge de la ropa deportiva (seguramente hoy sea uno de los espectáculos más deprimentes que existen, y no solo por la amenaza implícita: un grupo de adolescentes varones vestidos con *joggings* y capuchas).

Ese funcionalismo cotidiano es hoy el equivalente del organicismo agrario contra el cual se rebeló, a través del estilo, el glam de los setenta. El glam repudiaba la "naturaleza" hippie en nombre del artificio; desdeñaba su vitriada y horrosa visión de la igualdad en favor de una

exigencia aristocrática-nietzscheana de jerarquías; rechazaba las barbas desprolijas para cultivar la Imagen. (La imagen y el gran pop son indisolubles. Quizás lo que separa al pop del folk sea el rol fundamental que ocupa la imagen. Ciertamente, el art pop, de Roxy a Grace Jones y a los New Romantics, es impensable por fuera de la moda).

Madonna llevó rasgos de la estética glam al pop mainstream de los ochenta, pero una precursora más obvia de Róisín es Grace Jones (sobre quien k-punk deberá escribir más extensamente en un futuro muy cercano). Al igual que otros artistas del pop como Bryan Ferry, cuya canción "Love is the Drug" célebremente vampirizó, la interpretación de Jones del pop fue esencialmente conceptual. Al mismo tiempo, ella sabía que los conceptos sin una representación sensual carecen de valor tanto en el pop como en el arte (una lección a la que algunos de nuestros "artistas" contemporáneos deberían prestarle atención). Casualmente, el aprecio por el concepto es una de las tantas cosas que le faltan a Franz Ferdinand, y que sí estaba en sus inspiraciones. (En realidad, FF es como una copia hecha por una raza alienígena que mantiene todas las características superficiales del original, pero que deja de lado lo esencial).

Róisín posee esa dualidad paradójica que es como una segunda naturaleza para el performer convincente: ella está meticulosamente obsesionada con su imagen y, al mismo tiempo, aparentemente es indiferente a cómo se ve. Esto se nota en el modo en que baila. No hay nada en él de la coreografía sobreensayada de las marionetas de Pop Idol. Los movimientos de Róisín, como los de Jagger y Ferry, pueden ocasionalmente verse torpes y desgarrados. A veces sentimos que la hemos sorprendido pavoneándose frente a un espejo.

En parte es esto lo que le permite tomar una distancia de su imagen que no es camp o, al menos, que no es camp en el sentido de Kylie Minogue. Hay allí un goce

(esta es una de las muchas cosas que separan a Róisín de Kylie: el profesionalismo de azafata de Kylie exuda una adusta determinación, nunca goce). Principalmente, aunque por supuesto no exclusivamente, el goce es propio, un goce que parcialmente deriva del hecho de ser el centro de atención, pero que va más allá de eso. Como todos los grandes performers, en el escenario Róisín entra en una especie de trance performático hasta alcanzar la inocencia de un niño que juega, para utilizar la hermosamente relevante expresión de Nietzsche. Sus cambios de vestuario, que incluyen botas fetichistas y una gorra militar en "Pure Pleasure Seeker", tienen el perturbador carácter juguetón de una muchacha moviéndose en un vestidor.

Así como Moloko desmiente la opinión comúnmente aceptada de que la música dance debe ser interpretada por anónimos encapuchados, también expone la debilidad de la coartada que Franz Ferdinand le ofrece al conservadurismo indie: la idea de que el art pop debe ser retro. El compromiso de Moloko con el house y el techno recuerda a los flirteos de Roxy con el funk y a la extraordinaria construcción -asistida por Sly and Robbie- de un dubfunk maravillosamente elástico por parte de Jones. Todo el funk de Franz Ferdinand es de tercera mano, la apropiación de una apropiación.


El tercer tabú que Moloko derriba es la noción de que la música dance no puede ser tocada en vivo. Si te fuiste antes de su show, te habrás ido a tu casa convencido de que ese es el caso, dado que un grupo tras otro descendió fatigosamente del escenario habiendo fracasado en capturar la emoción tecnológicamente estructurada de la música que ocurre con Moloko.

Casi siempre, el grupo se niega a ocupar el centro de la escena tanto como Róisín goza de sumergirse en él. Quizá por esto, conforman una máquina sonora mutagénica

increíblemente eficiente, que se expande en mesetas anticlimáticas con los mismos recursos que un productor brillante utiliza en el estudio para secuenciar una versión extendida. Sabes que has llegado a una meseta cuando sientes que el track podría continuar indefinidamente o terminar de manera inmediata. Esto ocurrió anoche con cada uno de ellos. No hay duda de que es porque las canciones brindan una base sólida para la improvisación. ¿Hay alguien en este momento del pop, además de, tal vez, Destiny's Child, que tenga una secuencia de *singles* de alta calidad que pueda rivalizar con el recorrido que va de "Sing It Back" a "Forever More"? Como los Junior Boys, la existencia de Moloko demuestra que la innovación rítmica y la composición emocionante no tienen que ser mutuamente excluyentes. (¿Por qué en algún momento creímos que lo eran?)

Es engañoso, entonces, seleccionar algunos destacados, pero el set está hábilmente construido, de tal modo que las últimas tres canciones concentran el mayor impacto: "Forever More", con su bajo de house carente de empatía, en la que Róisín arranca y destroza los pétalos de un enorme ramo de rosas mientras entrega su hermosa y triste queja; "Sing It Back", en la que se expandieron hasta conformar una *suite* de lujo; y, finalmente, la enigmática "Indigo", que comienza como una versión minimal de Moroder, solo Róisín, una caja de ritmos y un latido electrónico, y luego se convierte en un poderoso *riff*, los bajos tan brutalmente cargados como The Fall en su versión más punitiva.

¿El único inconveniente? Róisín dijo que antes de que Moloko vuelva a tocar en Londres va a pasar mucho tiempo. Maldita sea.



K-PUNK O EL DISCONTINUUM DEL ART POP GLAMPUNK¹

\Gla'mour\, sust.

1. Una afección del ojo que hace que los objetos parezcan diferentes de lo que son.
 2. Brujería; magia; un hechizo -Tennyson.
 3. Un tipo de niebla en el ambiente que provoca que las cosas parezcan diferentes de lo que son.
 4. Cualquier interés artificial en, o asociación con, un objeto a través del cual aparece engañosamente magnificado o glorificado.
- Don de glamour, poderío de glamour, el don o poder de producir glamour. El primero es utilizado figurativamente referido al don o fascinación peculiar de una mujer.

Cada mujer tiene el instinto y la habilidad de sacarle el máximo provecho a sus encantos. Entregarse una misma sin amor al placer es algo estupendo: al mantener el propio autocontrol, se cosechan todas las ventajas de la situación.

Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*²

¹ k.punk, "k-punk, or the Glampunk Art Pop Discontinuum", 11 de noviembre de 2004, disponible en k.punk.abstractdynamics.org.

² Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*, Barcelona, Tusquets, 1993.

El glam es punk, histórica y conceptualmente.

Como Simon Reynolds sostuvo (hace ya casi un año), fue el glam el que creó la fractura que permitió que el punk ocurriera.

Esencialmente, el glam le devolvió el pop al público de clase trabajadora que estaba harto y asqueado de la perezosa sordidez de los hippies.

A pesar de toda su imaginería "andrógina", el hippismo era fundamentalmente un fenómeno masculino de clase media. Eran hombres a los que se les permitía regresar a ese estado de infantilismo hedónico de Su Majestad el Ego, con mujeres a disposición para satisfacer todas sus necesidades. (Si no me creen -y debo confesar que estoy lejos de ser un comentarista objetivo del hippismo-, lean *Resurgir*, el clásico frío y racionalista de Atwood, para ver cuán "liberador" fue para las mujeres que lo vivieron).

"Thus even Zarathustra/ another time loser/ could believe in you" [Así incluso Zarathustra/ otro perdedor de tiempo/ podría creer en ti].

El glam de los setenta actuó como el Nietzsche de *Más allá del bien y del mal* y de *La genealogía de la moral* (el Nietzsche que celebró la aristocracia, la nobleza y el dominio) contra el joven Nietzsche dionisiaco. Como escribió Simon:

La tendencia del glam (a través de su desplazamiento del énfasis en dirección de lo visual más que de lo sonoro, del espectáculo más que de la lógica-enjambre del ruido y las multitudes) hacia lo clásico opuesto a lo romántico. El glam como lo antidionisiaco. Lo dionisiaco como lo esencialmente democrático, lo vulgar, lo nivelador, la abolición de los rangos; la creación de multitudes, la turbulencia, una conmoción tosca, una comunión revoltosa. El glam como monumentalismo, transformándose en una estatua, un ídolo de piedra.³

3. Simon Reynolds, *Blissblog*, 24 de junio de 2003, disponible en blissblog.blogspot.co.uk.

Pero el glam rectificó la falacia genética que persiguió al pensamiento de Nietzsche. Si bien no hay duda de que el análisis de Nietzsche de los efectos atenuados de la nivelación "igualitaria" y moralizante de los esclavos en *Más allá del bien y del mal* y *La genealogía de la moral* identificó el virus de la enfermedad mental que mantuvo a la cultura occidental encerrada en el odio a la vida y la desintensificación hasta la muerte, sus himnos a la cultura aristocrática esclavista cometieron el error de pensar que la nobleza podía estar garantizada por el origen social.

La nobleza es precisamente una cuestión de valores; es decir, una postura ética, un modo de comportarse. En cuanto tal, está disponible para cualquiera que tenga la voluntad y el deseo de adquirirla; incluso, presumiblemente, para la burguesía, aunque toda su socialización le enseñe a resistirla y aborrecerla. Nietzsche entendió mejor que nadie que la profunda hostilidad de la burguesía europea hacia "la noción de superioridad" escondía una psicopatología agresivamente resentida.

Si la ateología nietzscheana dice: "Debemos transformarnos en Dios", el secularismo burgués dice: "Nadie puede ser más grande que yo, ni siquiera Dios".

Todo el mundo sabe que siempre ha existido una profunda afinidad entre la clase trabajadora y la aristocracia. La cultura de la clase obrera, fundamentalmente aspiracional, es ajena al impulso nivelador de la cultura burguesa; y, por supuesto, esto puede conducir a la ambivalencia política, ya que, si la aspiración tiene que ver con la búsqueda de estatus y autoridad, confirmará y reivindicará al mundo burgués. El deseo de escapar solo podrá ser políticamente positivo si inspira a seguir una línea de fuga hacia el cuerpo colectivo proletario y hacia una Nueva Tierra.

El glam fue el regreso del momento (*um*) mod que había sido interrumpido por el capítulo hedónico del hippismo de finales de los sesenta. Como la mayoría de los nombres

de los grupos subculturales, el término "mod" comenzó a utilizarse como un insulto, en este caso, por parte de los eternos adversarios de los mods, los *rockers*. Como explica Jeff Nuttall, para los *rockers*, "mod" significa afeminado, presumido, que emula a la clase media y aspira a una sofisticación competitiva, esnob, farsante".⁴

"But no dilettante/ or filigree fancy/ beats the plastic you" [Pero ningún diletante/ ni elegante filigrana/ que pueda vencer tu artificialidad].

En los sesenta, los mods eran muy diferentes a como aparecen en la trivial y sobrediseñada retro-mitologización *soul*-cialista de los ochenta. Eran los *rockers* quienes se sentían atraídos por lo "auténtico" y lo "natural": su rebelión se hacía pasar por una resistencia rousseauiana a la civilización y a la cultura (producida para las masas). Los mods, por el contrario, abrazaban lo hiperartificial. "Para ellos", escribió Nuttall, "la alienación se transformó en una suerte de toma de posición deliberada". La nobleza no era innata para los mods, sino que más bien era algo que debía *alcanzarse* a través de una despiadada desnaturalización del cuerpo por medio de la decoración y la alteración química.

Los mods eran adictos a las anfetaminas y consumían la música negra norteamericana, que se bebían de un trago junto a sus cafés y bencedrinas con el mismo espíritu y por las mismas razones: como un acelerador, un intensificador, una fuente artificial de éxtasis. Es decir, una *estampida* química hacia el Ahora, no como una expresión atemporal de orgullo y dignidad.

En la relación entre placer y deseo (al respecto, mi postura oficial sobre esto es que debería utilizarse "libido" en lugar de "deseo"), hay un tercer término ocluido: la sensualidad.

La ropa descuidada de los hippies, su talle incorrecto, la apariencia desarreglada y la confusa charla psicodélica y fascista sobre las drogas muestran un desdén por la sensualidad característico de la clase dominante occidental ("Hey man, se trata de la MENTE").

Cuando los hippies salieron de su supina niebla hedónica para asumir el poder (un paso muy corto), llevaron consigo el desprecio por la sensualidad. Un bruto utilitarismo funcional, más el desaliño estético y un imperturbable sentido de sus propios derechos son el sello distintivo de la sensibilidad burguesa (miren todos esos comercios en Stoke Newington que dicen que están abiertos "hasta alrededor de las diez" y sabrán exactamente con qué clase están lidiando).

La clase poderosa hippie quería el poder sin tener que esforzarse en vestirse elegantemente. Naturalmente, las "feministas" hippies de clase media nunca se desviaron del camino que lleva del supuesto igualitarismo al moralismo altanero. ¿Qué es el desprecio por el maquillaje y la ropa sino un ataque a la clase trabajadora? La suposición de las burguesas que se hacen llamar feministas es que sus vidas de "libertad" neurótica saltando de cama en cama y jugando a ser adolescentes eternamente confundidas como la protagonista de *Sex and the City* son mejores que el modelo de la clase trabajadora de casarse joven (una vez) y tener hijos jóvenes, cuando es claro que se trata solamente de otra trampa, y no necesariamente una más agradable.

Hoy los filisteos burgueses han destruido al glam y nos han llevado de regreso a su modo estético preferido: el romanticismo. El romántico burgués contemporáneo hizo realidad el romanticismo en la versión más destilada que conocemos. Los poetas, músicos y pintores de fines el siglo XVIII y comienzos del XIX, denominados románticos, continuaban siendo sensualistas; mientras que los románticos contemporáneos se definen por la opinión de que la sensualidad es,

4. Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, Londres, Paladin, 1968.

en el mejor de los casos, irrelevante, una distracción de lo importante: la expresión de la subjetividad.

El romanticismo es la forma elegante de la Ontología Adolescente como cosmología estética. La Ontología Adolescente se rige por la convicción de que *lo que realmente importa* es la interioridad: cómo *te sientes* por dentro y cuáles son tus *experiencias* y *opiniones*. En este sentido, la descuidada y beoda *ladette* Tracey Emin es una de las artistas más románticas que haya existido. Como los *lads* –los verdaderos herederos del legado hippie–, la sensibilidad antisensualista, nublada, borrosa, desconfiada, agresiva, con olor a cerveza de Emin anuncia la vacuidad de sus propias preferencias.

Lo que encontramos en Emin, Hirst, Whiteread o cualquier otro idiota que haya reconstruido la casa de sus padres en la Tate es un desprecio por lo artificial, por el arte en cuanto tal, una apuesta desesperadamente ingenua por (re)presentar ese Real pre-Warhol, pre-Duchamp, pre-Kant sin adornos. Como la totalidad de nuestra cultura posromántica, “no me dejaré engañar nuevamente”; lo que más temen por sobre todas las cosas es ser *glamorizados*. Recordemos que “glamour” significa “cualquier interés artificial en, o asociación con, un objeto a través del cual aparece engañosamente magnificado o glorificado”.

Pero defendamos nuestro argumento considerando en detalle algunos artefactos.

Primera prueba: la portada de *For Your Pleasure* (1973), de Roxy Music. La imagen de la portada es una obra maestra de la ambivalencia. Acerquémonos a ella a través de los ojos de Ian Penman, el más consumado de los observadores de Roxy. (Sin dudas, Penman, como yo, se ve obligado a regresar a Ferry incesantemente porque realizó el mismo viaje desde la clase trabajadora a la aceptación en la clase dominante inglesa.)

(No me disculpo por citar tanto el texto de Penman “The Shattered Glass: Notes on Bryan Ferry”, ya que es casi un acto criminal que esta audaz exhibición de elegancia teórica esté pudriéndose entre las páginas de una colección de estudios culturales olvidada y cubierta de polvo.)⁵

En la ribera de *For Your Pleasure*, debajo de ella, frente a la costa, se encuentra la segunda de muchas modelos nuevas: a primera vista, la segunda instalación de la estirpe de la mujer Ferry/Roxy.

Pero para ver la totalidad de la imagen es necesario desplegar la cubierta, y allí aparece Ferry observando.

Sigue Penman:

Ferry cumple la función de su chofer (el capitán del ferry rodeado de tierra: un signo de los tiempos). La espera con una admiración entretenida, inspeccionando el orden del juego visual; la modelo saca a su gato a pasear, formando una alianza *uniforme* y uniformemente predatora con la pantera negra, los ojos y la boca dirigidos al espectador. Imperiosamente, toma aire, despliega su gracia, saca su alma a merodear y estirarse. Ferry –con certeza– todavía no fue visto, y sonríe de forma masculina a sus espaldas, protegido de manera artística por el pliegue de la cubierta. El ha posicionado su propia mirada al mismo tiempo dentro y fuera del cuadro principal.

(“Dentro y fuera del cuadro principal: ¿no es a menudo donde nos encontramos nosotros mismos perdidos, abandonados, en estos días?”)
Corte.

⁵ Ian Penman, “The Shattered Glass: Notes on Bryan Ferry”, *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*, Londres, Macmillan, 1979.

Ella es una modelo, podemos estar seguros; la moda conduce a la abstracción y la codificación rarificada, no está allí en beneficio de un producto ni totalmente en nombre del arte; así que, ¿cómo aparece ella? Ella aparece con la condición de parecer no tener atributos. No podemos atribuirle nada más allá de un cierto reino imaginario de riqueza, de riqueza como fetiche, las leyes de la física de (Helmut) Newton. Ella es la más pura nada de azul profundo. (Para el artista *cool-and-blue* postduchampiano, parece que la belleza tomara la forma velada de una *tijera*).

Como comentario aparte, ya que esto se relaciona con otro debate: lo *último* que eran las canciones de Ferry —al menos en esta etapa— es “solo buenas melodías”. Lo *primero* que eran es preguntas: incluyendo preguntas sobre lo que es una buena canción.

Y —en esta etapa— las canciones de Ferry eran “canciones de amor” tanto como la pintura *La condición humana* de Magritte es una representación de un paisaje.

Como Magritte, el distanciamiento y la pura frialdad no pueden sino hacernos dirigir nuestra atención hacia las máquinas estructurales que hacen posible las emociones sobre las que canta.

Otro corte, a un “reino de un cierto erotismo narcisista al que no se le permite entrar sin poner su *sensibilidad* heterosexual en duda”:

Las mujeres de todas sus canciones (y esto ocurre especialmente en el caso de “Stranded” y los lamentos subsecuentes) son sirenas sin voz que —aunque ejercen un poder extremo sobre la vida y la sensibilidad del artista— no parecen tener consecuencias (lo que equivale a decir: están eternizadas fuera de la existencia). El tiempo y el lugar castrados (esos perennes períodos de Moda) se fusionan en la figura de la mujer. La mujer como figura e

escena: pin up de la guerra, mujer-gato, amazona, sirena, chica Riefenstahl.

“Ejercen un poder extremo sobre la vida y la sensibilidad del artista.” El poder extremo... es él, el artista, Severin, el protagonista de *La Venus de las pieles* de Masoch. ¿O Sarrasine, el desafortunado e ingenuo héroe de la novela homónima de Balzac que sin darse cuenta se enamora de un castrato?

Porque, ven, el remate era: ella no es (del todo) una mujer.

Amanda Lear, la modelo de *For Your Pleasure*, era transexual (aunque, para sumar una complicación extra, ella lo negó más tarde). Una transexual, además, cuya operación habría sido pagada nada menos que por Salvador Dalí.

De cualquier modo, es claro que Ferry estableció el tono para unos setenta en los que el hombre era a la vez glamoroso y encantado por el glamour; él mismo, un objeto fotogénico bellamente estilizado, fascinado y seducido por una belleza cosmética con la que, en parte, quiere contactar, pero que mayormente quiere preservar en su frialdad inmutable e intocable. “Mother of Pearl” —que, como Penman observó en *The Pill Box*, es más o menos Lacan completo en siete minutos— es lo más cerca que estuvo Ferry de escribir un manifiesto de su metamelancolía, una metacanción de amor sobre la imposibilidad —y la falta de atractivo— de alcanzar el objeto Ideal.

Ahora bien, esta melancolía no es claramente “trágica” (e incluso si lo fuera, tendría poco que ver con la sensibilidad burguesa, ya que, como demuestran todos, de Shakespeare a George Steiner, de Nietzsche a Bataille, el sentimentalismo burgués es intrínsecamente adverso a cualquier noción de lo trágico).

Pero la sensibilidad de Ferry es decididamente masoquista. (Y en este sentido opuesta a la de los sesenta, que, como Nuttall, con razón sugiere, era sadiana. Comparemos

al "Jealous Guy" de Lennon, de los sesenta -el sádico que se disculpa-, con la lectura de Ferry de la canción -el masoquista que disfruta suntuosamente de su propio dolor- para tener una instantánea del contraste entre las dos sensibilidades.)

La perversidad del masoquista consiste en rechazar un enfoque centrado exclusiva o principalmente en la genitalidad o la sexualidad, hasta en su sentido polimorfo sadiano, que es perverso solamente en un sentido muy degradado.

La imaginación sadiana rápidamente alcanza sus límites cuando es confrontada con el reducido número de orificios que el organismo dispone para la penetración. Pero el masoquista -y Newton es en este aspecto, como en muchos otros, un masoquista de pies a cabeza, tal como lo es Ballard- distribuye la libido por toda la escena. El erotismo puede encontrarse en todos los componentes de la máquina, ya sea esta animada [*liveware*] (la suave presión de la carne) o la piel de un animal muerto (el abrigo) o técnica. El masoquismo es ciberótico precisamente porque no reconoce distinciones entre lo animado y lo inanimado. Después de todo, cuando pasas tus dedos por el cabello de tu amada, estás acariciando algo muerto.

¿Cómo llegó hasta aquí Ferry, varado en los setenta, un artista-*voyeur*, un director de arte masoquista?

Como es sabido, Ferry estudió pintura en la Universidad de Newcastle con Richard Hamilton, quien es considerado el padrino del arte pop británico. ¿Podemos siquiera comenzar a reconstruir el impacto que el arte de Hamilton tuvo en la cultura británica?

Bueno, podemos darnos una idea a partir del hecho de que, en un documental sobre Hamilton realizado por el Canal 4 a comienzos de los noventa, Ballard cita la obra de Hamilton, de 1956, "Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing", como uno de los eventos culturales que hicieron posible que él se convirtiera

en escritor de ciencia ficción. Sería más correcto decir que Hamilton hizo posible que Ballard *sobrepasara* la ciencia ficción, su descubrimiento del k-punk.⁶

1956 fue, por supuesto, el año de los primeros álbumes exitosos de Presley. A su modo, sin embargo, el collage de Hamilton fue, cuanto menos, tan importante como Presley para el desarrollo del pop británico.

Luego de los cincuenta, el pop y el arte siempre estuvieron reversible y recíprocamente implicados en la cultura británica de un modo diferente al de la norteamericana. Nuttall:

Los estudiantes y los mods se fertilizaban mutuamente. [...] De modo inesperado, los corazones púrpura aparecían de manera profusa. Los pantalones pata de elefante florecieron en colores salvajes. Los zapatos eran pintados con laca de Woolworths. Ambos sexos usaban maquillaje y tinte para el cabello. [...] El aire en las calles se estremecía con un nuevo delirio.⁷

La irreductible artificialidad del pop británico lo hace resistente a la *naturalización* romántica que gente como Greil Marcus y Lester Bangs alcanzó en relación al rock norteamericano. No hay modo de *enraizar* al pop británico en un paisaje.

En cualquier caso, no en un paisaje *natural*.

Si el art pop tuviera un paisaje, sería agresivamente antinaturalista como el que Ferry ensambló en "Virginia Plain" (titulada según una de sus pinturas que, a su vez, tomaba su nombre de una marca de tabaco). ¿Es un paisaje interno lo que el ojo de la mente ve? Quizás. Pero solo si reconocemos que, como muestran el collage de Hamilton y la ficción de Ballard, a fines del siglo XX el "espacio" de

⁶ De la parte 4 del capítulo "¿Por qué k?", incluido en *K-punk. Volumen 1*, de Nuttall. *Ramb's Culture*, op. cit.

lo interno-psicológico fue penetrado completamente por lo que Ballard llama el paisaje de los medios.

Cuando la estrella del pop británico canta, no es "la tierra" la que habla (¿y qué escucha Marcus en el rock norteamericano al que mitologiza en *Mystery Train* sino la tierra norteamericana?), sino la desterritorialización de la cultura del consumo originada en los Estados Unidos. De ahí surge el rebuzno grotesco de la voz de Ferry cuando canta en los primeros álbumes de Roxy. (Y el grotesco, distinto, de los ídolos pop actuales.)

Con la experiencia de primera mano de ser alguien que tuvo que perder su voz para poder hablar (ya que eso es lo que hay que hacer si uno quiere educarse a sí mismo, o si *lo educan*, para salir del contexto de la clase trabajadora), Penman resalta muy bien lo central que fue el problema del acento (el hecho de perder el acento del norte de Inglaterra, de no llegar a tener un acento norteamericano) en la carrera de Ferry.

Como estudiante, la vida de Ferry se dividió entre sus movimientos diurnos en el ambiente del arte y su vida nocturna como líder de una banda que hacía covers de soul. Dos voces, dos vidas. "No he encontrado nada en lo que pueda incorporar *todo* de mí."

Los primeros álbumes de Roxy Music son intentos warholianos-frankensteínianos de Ferry -las juntas todavía visibles, electrizantes, terroríficas- para construir un espacio en que pudiera incorporar tanto a su yo diurno como a su yo nocturno. Así que no son expresiones de una subjetividad coherente, sino más bien un cierto tipo de destratificación en progreso, en marcha, del plano de consistencia del arte pop en el que no se sentía cómodo.

Aquí había una música pop, sorprendentemente más moldeada por Duchamp que por Bo Diddley. La metodología que Ferry desarrolló en sus álbumes solistas de covers (y recuerden que esos álbumes eran casi desconocidos para el rock de su tiempo) fue explícitamente duchampiana.

Él mismo ha dicho que sus interpretaciones de *standards* como "Smoke Gets in Your Eyes" y "These Foolish Things" eran *readymades* duchampianos: objetos encontrados a los que les imprimía su propio sello.

Parte de lo que hacía que el sonido de Roxy fuera tan frío -en comparación con la caliente autenticidad del rock norteamericano- era el hecho de que la banda evidentemente no era una sumatoria de sujetos espontáneos, creativos, sino un concepto del tipo duchampiano ejecutado de forma meticulosa: un grupo en el que cada gesto estaba microdiseñado, y que incluía en los créditos de sus álbumes a su estilista, el diseñador de modas Anthony Price.

La gran tentación para Ferry siempre fue deslizarse dentro del cuadro: transformarse realmente en el soltero afligido en su casa soñada, alcanzar lo que Reynolds llama

la fantasía de salir del mundo humilde de la producción hacia un ámbito soberano de pura expresión sin restricciones y satisfacción sensual, una noción imaginaria y ficticia de la aristocracia (más Huysmans que lores reales que tienen monótonas tareas como administrar sus haciendas, hacer malabares con sus inversiones y, a veces, vender armamentos).

Lograr la simulación completa de los modos que hasta entonces solo imitaba o aparentaba.

¿Y no está Simon en lo cierto? ¿No tratan los álbumes posteriores de Ferry sobre la desilusión de alcanzar realmente la súper adinerada vida aristocrática; Ferry, condenado a vagar eternamente, hastiado por las inauguraciones de arte, los desfiles de moda, todas las fiestas del mañana (que viejo es mejor viajar que llegar a la meta)? Dejemos a Ferry aquí, varado, encuadrado.

Y costo.

A 1982. Compass Point, Nassau. La increíble grabación de Grace Jones de "She's Lost Control", de Joy Division.

Masoch: "Una bofetada es más efectiva que diez clases, especialmente si la que golpea es la mano de una dama".

Kodwo Eshun:

La mujer-máquina Grace Jones actualiza la novia mecánica de los años cincuenta con su reinterpretación modelo 1982 de "She's Lost Control", el tema de Joy Division, de 1979. Para estos, perder el control era sinónimo de epilepsia eléctrica, la voz drenada por el feedback hasta quedar seca. En la versión de Jones, la modelo perdiendo el control produce la sensación de una autocomoción al límite de sus fuerzas, del cuerpo humano congelándose en un rictus de máquina. El/la modelo -como chica, como coche, como sintetizador- encarna la temporalidad de la línea de ensamble, con su sucesión de generaciones, su obsolescencia programada y su vida útil de tres años.

El/la modelo es el prototipo para el ciborg post-Guerra Fría, la mujer máquina modificada y mutada por el complejo militar médico de entretenimiento. De allí que en "The Model" de Kraftwerk las máquinas célibes se vean amenazadas por la superior capacidad reproductiva de la mujer-máquina. "The Model" es un documento de las guerras de reproducción entre las máquinas de la posguerra.

Jones es el objeto sublime ante el que Ferry se postra y al que responde. A través de una vagina dentada. Ten cuidado con la mujer animal-máquina. Muerte

8. Kodwo Eshun, *Más brillante que el sol. IncurSIONES en la ficción sonora*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

Jones no es un ciborg porque no es un organismo de ningún tipo (y el modificador "cibernético" es de todos modos redundante, dado que todos los organismos, como todo lo que funciona, son cibernéticos).

Ella es una mujer-máquina neurobótica. La novia mecánica que desnuda a sus pretendientes. Jones misma fue alguna vez modelo, pero cuando tuvo la oportunidad de "expresarse", explotó despiadadamente su cuerpo y su imagen mucho más de lo que un fotógrafo (hombre) se hubiera atrevido. "En una encuesta reciente de la revista *Men's Health*, los lectores masculinos eligieron a Grace Jones [...] entre las mujeres que más miedo les causaban" (Brian Chin).

El juego se transforma en el cazador.

Ella supera a Ferry en duchampismo, (des)cubriendo a "Love is the Drug" como un objeto encontrado que puede ser absorbido por la mujer-máquina.

Jones entiende a su cuerpo spinozisticamente como una máquina capaz de ser afectada y producir afectos. Este cuerpo no está de ninguna manera limitado por el organismo; es distribuido entre fotografías, sonidos y videos, y ninguno de esos medios constituye una representación de un cuerpo orgánico originario. Son, cada uno de ellos, componentes expresivos únicos de la singularidad de Jones.

Es inmanencia total.

No hay un sujeto Grace Jones que expresa su subjetividad en sonidos e imágenes. Solo existe Jones el hiper-cuerpo abstracto, la máquina de *cut-up* que se corta a sí misma incansablemente.

El cuerpo de Jones también es inmanente en tanto, como Kodwo insiste repetidas veces sobre la ficción sónica a lo largo de *Más brillante que el sol*, produce su propia teoría.

Ciertamente, cuando el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway triunfa en la escena, solo es para confundir a través de la reterritorialización.

Corre nuevamente.

A Londres, 1982.

(Tomado de las primeras épocas del *blogger* k-punk).

El atractivo sexual de lo inorgánico. La reseña de Paul Tickell de *The Anvil* del grupo Visage, *NME* 27, marzo, 1982:

Yo pensaba que "Contort Yourself" era el tipo de música exacto para el sadoerotismo de Newton, pero *The Anvil* es una aproximación todavía más adecuada. ¿Querían baile moderno? Bueno [...] aquí está: los movimientos nocturnos de las marionetas - maniqués - titeres - payasos y los seres de celuloide imaginarios. Es todo un poco mortuorio (el sonido de las mercancías copulando), pero se trata de un ruido mucho más estimulante ("el *sex appeal* de lo inorgánico", Walter Benjamin) que el que emiten las criaturas saludables y amantes de la diversión cuando lo hacen. A fin de cuentas, los Visage son una enfermedad bastante seductora, el cráneo debajo de la piel maquillada.

Más material del primer k-punk:

Roxy versus Visage: un desplazamiento del sujeto al Objeto (y, por lo tanto, siguiendo la lógica de Baudrillard en *De la seducción*, de lo masculino a lo femenino). A pesar del glamour femenino, Ferry retuvo para sí el rol masculino de ser el que mira. El problema, para Ferry, es la mirada (masculina): ¿cuánto mirar? ¿Por cuánto tiempo? "*Then I lost away/ too much for one day*" [Entonces aparté la mirada demasiado para un día]. Mientras tanto, invariablemente el mirado es extraño. Es el juguete descartado de "Mind of a Toy" (un título revelador) de Visage, el objeto de chismes en las sensibleras "Look What They've Done" y "Whispers", de *The Anvil*. El modelo aquí es -el modelo de ansiedad- ¿cómo soy visto?

A propósito, ¿podemos suponer que Gibson tomó el nombre *Neuromante* de "New Romantic"? Si fuera así,

transposición de Gibson sugiere un nombre mucho más interesante y apropiado para la hechicería nerviosa de estos electronautas recientemente conectados. "Romántico" siempre me dio la impresión de ser un término erróneo para una cultura tan meticulosamente desinteresada en la profundidad, las emociones, la verdad.

Siempre me pareció que las críticas contra Visage dependían de un prejuicio rockero: no tocaban en vivo, eran el vehículo de un tendero de ropa y "no podía cantar", representaban el regreso del rock progresivo. ¿No hay también una agenda masculina en el rechazo implícito de la "superficialidad" de la moda y las discotecas?

Visage despojó completamente a su sonido de los adornos del rock and roll, exhibiendo ostentadamente su linaje no-americano. Temática y sonoramente, Visage evocaba a una Europa decadente que poseía una seductora alienación urbana (como la visión mondrianesca de unos rascacielos infinitos en "Blocks on Blocks") y el glamour suntuoso (como el nombre y el track "Visage"; la voz francesa en "Fade to Grey"), evocado a través del vocoder, los sintetizadores y los ostentosos ademanes pseudo-clásicos de Billy Currie. Las influencias norteamericanas aparecían reorientadas, refractadas a través de Europa: el disco de Moroder; Morricone (cf. la guitarra de McGeoch al estilo de *Érase una vez en el Oeste* en "Malpasos Man", el tributo al spaghetti western/Clint incluido en *Visage*). El cine era un nodo central: gran parte del sonido de Visage pertenece a lo que más tarde fueron llamadas "bandas sonoras virtuales" (Barry Adamson, uno de los creadores de este género, fue por supuesto miembro de Visage). El ánimo era de desafección, no la funcionalidad robótica de Kraftwerk, tampoco la dislocación esquizo-fónica de Foxx/Numan, sino el "agotamiento vital" del estilo europeo, expresado mejor que en ninguna otra parte en "Damned Don't Cry", una suerte de *Entrevista con el vampiro*. Visage no tematizaba a las máquinas

del modo en que lo hacían Kraftwerk, Numan y Ultravox: como Yello, parecían operar en un reluciente salón de espejos en el que el futuro se refleja en el pasado y en el que los sintetizadores y la electrónica eran menos una innovación que un pilar dado por hecho.

El "barroco ciberpunk" de Visage es el vínculo entre Roxy Music, Vangelis, la música disco y lo que más tarde sería la cultura dance. Cualquiera que tenga dudas al respecto puede escuchar las mezclas dance de "Frequency 7" o "Pleasure Boys": el break instrumental en el remix de "Pleasure Boys" es puro acid house, y "Frequency 7" no es otra cosa que una muestra electrizantemente anacrónica de techno maquínico. Sin dudas, fue el rol de Strange y Egan en las discotecas Blitz y Camden Palace lo que facilitó el pasaje hacia el dance. El hecho de que lo central fuera ir a las discotecas a bailar, más que a los conciertos, fue un paso crucial (para Visage específicamente, pero también para la escena new romantic en general). Strange fue menos importante como *frontman* que como pura imagen; su timidez y su pasividad como vocalista anticipaban el posterior borramiento completo del cantante en el dance.

Excepto porque el cantante en realidad no es completamente borrado en el dance.

Regresa como la mujer-máquina Róisín.

Corte a hoy.

No tengo mucho para agregar a mis recientes comentarios sobre Moloko y Róisín Murphy⁹ como la más reciente -y espero que no la última- contribución a la historia del art pop.

Pero vale la pena distinguir a Murphy de dos artistas que John Savage recientemente mencionó en la sección de comentarios de mi blog: Madonna y Kylie Minogue.

9. Ver el capítulo "Art pop, no, en serio", en la página 23 de este volumen.

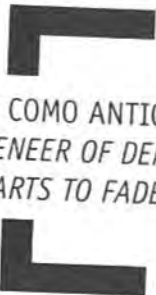
Minogue es una trabajadora sexual en el sentido más banal y degradante, ya que es claro que su boba subordinación a la Mirada Masculina no es más que una táctica profesional. Murphy, al contrario, da la impresión de disfrutar de sí misma, de hacer lo que de todos modos haría (y simplemente sucede que tiene un público). Es claro que ella goza de la atención (masculina o de quien sea), pero, como todos los grandes performers, su *jouissance*¹⁰ parece ser fundamentalmente autoerótica. El público funciona no como espectador onanista, pasivo y consumista, sino como un componente de retroalimentación en la máquina Róisín.

Y a diferencia de Madonna, Murphy no retoca con Photoshop las juntas y los cortes de su performance. Mientras que el espectáculo hiperprofesional de Madonna busca alcanzar la continuidad computarizada de un film corporativo, Murphy -que se saca sus fetichistas botas de cuero en medio del escenario- siempre está *jugando*, aunque seriamente.

PERIODISTA: Te estás transformando en un ícono estilístico, ¿es esa un área que te interesa?

RÓISÍN: Bueno, creo que me visto para mí misma. Quiero decir, de todos modos siempre me disfracé, simplemente lo disfruto. Pienso que quizás la gente esté harta de las estrellas pop a las que se les dice qué tienen que hacer y cómo tienen que vestirse.

10. Como suele suceder con los angloparlantes que citan directa o indirectamente el concepto de goce según Jacques Lacan, Fisher deja el término en francés, sin reemplazarlo por "enjoyment" o "bliss". Superando el estancamiento del placer, que torna tolerable la experiencia para el sujeto, el sujeto vive el exceso de placer que lleva a la pérdida del ego y del



EL NOISE COMO ANTICAPITAL:
AS THE VENEER OF DEMOCRACY
STARTS TO FADE¹

OLVIDEN A ORWELL

Orwell se equivocó en todo, pero especialmente en 1984.

Lejos de ser el año de un forzoso consenso zombie, 1984 en Gran Bretaña fue una zona de guerra de clases en la que la policía paramilitar del Kapital multinacional aplastó los restos del operaísmo orgánico, en vivo y en videodrome.

Un antagonismo así escenificado es una fase necesaria del programa de pacificación que culminará en el aparentemente triunfante Fin de la Historia del Kapital.

La tranquilizadora ausencia de zumbidos de la polis libre de ruido en el fin de los tiempos.

La sonrisa de Tony.

1. k-punk, "Noise as Anti-Capital: *As the Veneer of Democracy Starts to Fade*", 21 de noviembre de 2004, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. Este texto fue la contribución de k-punk al evento Noisetheorynoise#2, organizado por Andy McGettigan y Ray Brassier en la Universidad de Mánchester el 20 de noviembre de 2004.

Blair es un luchador de clase mucho más efectivo de lo que pudieron ser Thatcher y MacGregor.

La eficacia de estos últimos estuvo limitada porque Aquel Kapital necesitaba que fueran vistos como luchadores de la guerra de clases.

No es necesario que Tony pelee.

No pelear es haber ganado.

Hoy todo es administración.

El antagonismo sistémico es solo un mal recuerdo.

Suban el volumen de la televisión.

Refúgiense en su barrio.

Afinen las guitarras.

Regresen a la armonía.

Bienvenidos a Ciudad Libertad.

Cuanto más ocupados estén, menos verán.

EFFECTOS SONOROS

El álbum *As the Veneer of Democracy Starts to Fade*, de Mark Stewart, fue la intensiva banda sonora política-libidinal de "la batalla por los corazones y las mentes", librada entre el Kapital y sus enemigos en Gran Bretaña circa 84-85.

Siete años habían pasado desde que Stewart había comenzado su anticarrera como un Nietzsche adolescente Artaud Debord comunista instigador-chamánico chillador-histérico en The Pop Group.

El viaje de Stewart a partir de la disolución del colectivo funk-punk de Bristol lo condujo a través del hyperdub mezclado de Adrian Sherwood al encuentro del hip-hop estadounidense.

Inmediatamente se dio cuenta de que el hip-hop no es una música callejera sino una abstracción no-musical: un sitio de puro potencial sónico, en el que dibujos animados constructivistas e inhumanos pueden ser producidos sin referencia a ningún protocolo musical.

Todo es efectos especiales sonoros, un modo de manipular el ruido.

Hipermodernismo. El equivalente sonoro del *cut-up* de Burroughs-Gysin.

El contacto con Sherwood conduce al más improbable de los encuentros. El no-cantante y trastornador-sonoro Stewart se conecta con la máquina detrás del funk-punk neoyorquino más estricto, responsable de los ritmos de los álbumes pioneros del hip-hop, lanzados por los sellos Tommy Boy y Sugarhill.

Los componentes son:

Keith Leblanc. El productor de los beats de "Malcolm X: No Sell Out". Puede programar las cajas de ritmos para que suenen como jaurías.

Doug Wimbish. El hipertecnista Hendrix del bajo.

Skip McDonald. El manipulador de sintetizadores, jinete del funk psicodélico.

Sherwood y Stewart tomaron sus ritmos, porque eran inhumanos, y los sometieron a más capas de ediciones disonantes antimusicales, samples vocales de Burroughs, extraídos de *Nova Express*, interpolados, y otros ruidos mediáticos de fondo deliberadamente codificados, maquinando una señal libidinal anticomunicacional que te lleva detrás de las pantallas para acceder a las noticias de lo Real.

Apocalipsis Now.

LA BATALLA POR LOS CORAZONES Y LAS MENTES

A medida que comienza a desvanecerse el barniz de la democracia [*As the veneer of democracy starts to fade*], algunos dicen que los campos de concentración ya han sido contruidos.

Cuando cae la máscara de la civilidad y la gorra política toma su lugar, los contornos del Nuevo Orden Mundial se vuelven evidentes.

La destrucción de los mineros, y con ellos las ruinas de hierro forjado del consenso de posguerra, fue solo la estrategia de pacificación más mediáticamente visible desplegada por el Kapital, y en muchos sentidos, la menos significativa.

Lo importante era preparar el camino para el ciberespacio trasnacional del Kapital Ahora, en el que todo disenso es patologizado, si no literalmente impensable.

"Sterezone, clorpromazina y Largactil", administrados por el Programa de Salud Mental, someten a los prisioneros políticos reasignados a los hospitales psiquiátricos.

La narconeurotización como la reimposición de un Principio de Realidad simulado que apuntala al Kapital contra su límite virtual en la Esquizofrenia Planetaria.

No necesitas estar loco para trabajar aquí.

Restringe tus demandas a lo que es posible.

Encuentra el camino de regreso a tu dormitorio.

Privatiza tu miseria.

Tener dificultades para pagar el alquiler, la mayor preocupación de la seguridad laboral.

Ahora y entonces, podemos permitirnos un pequeño lujo.

El quietismo.

DISONANCIA / DISENSO

Si la intención es diseminar información, ¿por qué todo este ruido?

¿Por qué la distorsión, las voces deliberadamente sepultadas, por qué todas esas insinuaciones escuchadas a medias, la fragmentación audio-alucinatoria, los alaridos enchufados?

¿Por qué no comunicar claramente?

Porque la comunicación clara -y todos sus presupuestos- es el fantasma que proyecta el sistema como su reivindicación y su meta, que necesariamente siempre es diferida.

"El gran Otro también representa el campo del sentido común al que se llega después de la libre reflexión. Filosóficamente, su última gran versión es la comunidad comunicativa de Habermas con su ideal de consenso regulador."²

La polis libre de ruido.

Se nos dice:

Solo cuando retroceda el ruido del antagonismo, seremos capaces de escucharnos los unos a los otros.

Solo cuando extraigamos la estática de fondo, el habla humana será posible.

Contrólate a ti mismo y no habrá necesidad de utilizar garrotes.

Intoxícate a ti mismo y no te sedaremos.

El desensamblaje de su yo que realiza Stewart a través del noise es una negación de los biopolicias de Foucault y de los controladores de adictos de Burroughs, que operan primariamente en el nivel de la piel y del sistema nervioso central, tentando e incitándonos a constituirnos a nosotros mismos como egos pujantes internamente coherentes.

Stewart trata a su propia voz no como la expresión auténtica de una interioridad subjetiva, sino como una serie de aullidos de animales de laboratorio, gañidos enfurecidos e intensidades impersonales que van a ser cortadas en pedazos y redistribuidas en el paisaje hyperdub del noise, mezclándose indiferentemente con los sonidos encontrados de Duchamp y los ruidos producidos por antiguos instrumentos musicales violentamente distorsionados.

² James Bunch, "The Matrix, o las dos Caras de la Perversión", *Acción paralela: ensayos de crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, n° 5, 1999.

La ruptura de la identidad a través de la amplificación del ruido como un escape explosivo que huye de la armonía en todos los niveles: psíquico, social, cósmico.

Disenso.

NO VOY A SER UN ESCLAVO DEL AMOR

Siempre tomen partido por O'Brien contra Winston Smith y Julia.

No hay nada natural, y siempre debemos desconfiar de los estándares biosociales humanos.

Si quieren escaparse, dejen atrás toda esa mierda de la pareja de mamíferos.

Stewart es uno de los más aplicados lectores de Burroughs.

No es un problema de emulación, sino de desarrollar diagramas de ingeniería abstracta en diferentes medios.

Ubiquen a *As the Veneer of Democracy Starts to Fade* como la última estación del underground británico saturado de Burroughs que fue delineado por Nuttall en *Bomb Culture*.

"Hypnotised" juega el mismo rol que la sección "Te amo" en *El tiquet que explotó*. La impiadosamente hilarante disección-análisis que hace Burroughs del virus de control biofísico del sexo y el amor como un film biológicamente preprogramado, las canciones suaves y sentimentales empalmadas con pornografía hardcore y reproducidas como videodrome en tu sistema nervioso central, garantizando y exacerbando una ansiedad constante:

Todas las canciones y efectos sonoros de "Love" son escupidos por el reproductor, permutando el quejido sexual de un planeta triste: ¿Tú me amas? - Pero yo exploté en una carcajada cósmica - ¿Las viejas deudas son olvidadas? ¿Oh querida, solo una fotografía?³

3. William S. Burroughs, *El tiquet que explotó*, Barcelona, Minotauro, 1970.

Al cielo le debe estar faltando un ángel.

Hipnotizado.

Hipnotizado.

Ella me tiene hipnotizado.

Los *cut-ups* de Stewart, que combinan el funk constructivista-brutalista con canciones de amor edulcoradas, ya anticipan el modo en que el estómago de tungsteno y carburo del Kapital va a metabolizar la hiperabstracción del hip-hop y utilizarla como la principal banda sonora para seducir a los consumidores a partir de los noventa y hasta el día de hoy.

CONTROL DE DATOS

Los datos contenidos en los reportes-diatribas de Stewart son realmente sorprendentes.

El 7% de la población es dueña del 84% de la riqueza. Parásitos... Las grandes familias de banqueros del mundo... Bastardos...

¿Son estas las palabras de los consejos todopoderosos y sindicatos de la Tierra?

El punto no es contarnos algo nuevo, sino reprogramar nuestro sistema nervioso.

El control funciona reduciendo la realidad del antagonismo sistémico a una mera creencia.

Un track como "Bastards" es un arma anti-Control muy precisa.

Es un inductor de furia diseñado para hacer afectivas las creencias, mientras que la publicidad del Control controla y normaliza.

La publicidad del control cierra las grietas, suaviza, tranquiliza, hace que la confrontación y la explotación sean impensables sin negar su realidad.

Como los collages de John Heartfield, los crudos escupitajos sonoros de Stewart amplifican la distorsión y la violencia.

La situación no está bajo Control
No te están protegiendo
Esto es la guerra

Y también lo eres

NO HAY DIGNIDAD

No confundan a la clase trabajadora con el proletariado.

Thatcher inhibe la emergencia del proletariado comparando a la clase trabajadora con pagos de capital y la promesa de poseer tu propio EdiPod.⁴

Ella le da a los replicantes memorias en pantallas y fotos familiares.

Así se olvidan de que siempre fueron simplemente artificiales, cosechados en fábricas para funcionar como un grupo de recursos humanos auto-replicantes del Kapital-Cosa, y comienzan a creer que son auténticos sujetos humanos.

El proletariado no es la confederación de unas subjetividades con esas características, sino su disolución en el k-espacio globalizado.

La población virtual de la Nueva Tierra.

La memoria fotográfica de todo el ruido.

Lyotard describe la histerización del oído de un trabajador cuando es sometido al ruido sin precedentes de la reproducción del Kapital-Industrial: la incesante violencia sonora de un alternador de 20.000 Hz.

4. EdiPod: juego de palabras que inventa Fisher entre el complejo de Edipo y el iPod. [N. del T.]

El heroísmo del proletariado no consiste en su dignificada resistencia a lo inorgánico y lo inhumano del proceso de industrialización, "no hay dignidad libidinal ni fraternidad libidinal; hay contactos libidinales sin comunicación",⁵ sino en la transformación mutativa duchampiana de su cuerpo en una máquina constructivista inorgánica e inhumana.

As the Veneer of Democracy Starts to Fade es una máquina sonora para acelerar el proceso. Un arma sonora antiedípica, antineurótica, antiquietismo, proproletarizadora. Una señal anti-videodrome.

Conéctense a su sistema nervioso central y jueguen.

5. Lyotard, *Economía libidinal*, México, FCE, 1990.

LEONES DESPUÉS DEL SUEÑO O ¿QUÉ ES LA SUBLIMACIÓN HOY?¹

En las sociedades posliberales, la represión social ya no actúa bajo la apariencia de una ley o prohibición internalizada que exige renuncia y autocontrol; antes bien, asume la forma de una instancia hipnótica que impone la actitud de "ceder a la tentación", es decir, su mandato equivale a una orden: "¡Goza!". Este goce estúpido está dictado por el entorno social que incluye al psicoanalista anglosajón, cuyo objetivo principal es volver al paciente capaz de placeres "normales", "saludables". La sociedad requiere que nos quedemos dormidos en un trance hipnótico. Slavoj Žižek, "El callejón sin salida de la 'desublimación represiva'"²

1. k-punk, "Lions After Slumber, or What Is Sublimation Today?", 25 de marzo de 2005, disponible en k-punk.org. El término *slumber*, "sueño" en el sentido de "estar dormido", en su acepción más corriente remite a la inactividad, o incluso a la hibernación, más que a un mundo onírico o fantasioso. [N. del T.]

2. Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2003.

A medida que nos despertamos del sombrío sueño del entristismo, podemos comenzar a ver que lo que nos mantuvo dormidos durante los últimos veinticinco años fue, en efecto, un programa de desublimación controlada, por no decir directamente represiva. Sin dudas, los signos del despertar son tan intermitentes como lo fueron hasta ahora. Quizá sea en el pop donde es más evidente una búsqueda a tientas hacia atrás, un paradójico regreso del modernismo. ¿Podría ser que bandas como Franz Ferdinand o The Rapture dieran pie a una autosuperación del mismo revivalismo posmodernista del que son un síntoma? Por ahora, "Rip it up and start again", el estribillo de la canción de Orange Juice que Simon Reynolds retomó para su libro sobre postpunk, suena como una orden asombrosamente oportuna.

Algo parece estar (re)uniéndose, como lo indica la recepción del LP *Early* de Scritti (incluyendo el artículo de Simon en *Uncut*).

Para aquellos que están dentro, en particular, por supuesto, el mismo Green [Gartside],³ estas grabaciones deberían ser descartadas por su inepta simpleza vanguardista, por su vergonzosa juvenilia. Parece poco razonable atribuir a la modestia, y todavía menos a la "madurez", los indiferentes dichos de Green sobre los primeros materiales de Scritti; más bien, tiene que ver con una posición defensiva estratégica que alguna vez fue exitosa, pero que ahora se ha agotado, como Marcello ácidamente señala en su áspera comparación entre la recepción indiferente del último álbum de Scritti y el entusiasmo previo al lanzamiento de *Early*:

La próxima vez que te encuentres en una estación de servicio al lado de la ruta, siéntete libre de mirar las abundantes copias de su álbum de 1999 -y listo para 1999 gracias a la contribución de Mos Def-, *Anomies*

3. Green Gartside, compositor y cantante galés, líder de Scritti Politti.
[N. del T.]

Bonhomie, tuyo por solo £1.99; mientras que la nueva colección de su rasposo y desarticulado material postpunk de hace dos décadas supuestamente ya tiene 10.000 pedidos por adelantado.⁴

Los Scritti fueron los más exitosos entristas del postpunk, estética y comercialmente (las bandas como U2 están siempre incluidas, por supuesto). En el brillo desolado del pop de mediados y fines de los ochenta, la dulzura hiperedulcorada conservaba una preciosidad lastimosa pero enfermiza, incluso si la sutileza de sus destructivos cambios de dirección llegaba al punto de la invisibilidad. Pero la quisquillosa precisión de esa producción luminosa de los ochenta estaba datada (el chartpop de finales de los ochenta es la música pop más atada a un tiempo que jamás haya existido, discutan) mucho más dañinamente que la estética del desorden [*messthetics*] de las primeras grabaciones.⁵ Mientras que la notoria completitud del pop entrista de los ochenta repele a la fascinación, la incómoda y revoltosa incompletitud del pop postpunk (el tambaleante "ritmo dudoso" de una colectividad descubriéndose a sí misma) es increíblemente irresistible. En el punk, los *cut and paste*, las uniones, los montes, en otras palabras, los modos en los que un mundo coincide consigo mismo, son ostentosos y están puestos en primer plano. El entristismo es la captura del *cut and paste* dentro de la falta de interrupciones del Photoshop.

Lo que furzosamente se pierde en el revivalismo actual del postpunk es la intensidad literal de aquel sonido: el ruido en que se encuentra, en términos de Kierkegaard-*hahah*, aconteciendo. No sabe nada (ciertamente no puede sentir) en ser un "sonido clásico de rock independiente

4. Marcello Galán, "Scritti Politti: *Early*", 12 de enero de 2005, disponible en www.musicblogspot.co.uk.

5. "Messthetics" es el título de una de las canciones del álbum *Early* de Scritti Politti. [N. del T.]

en el modo en que Franz Ferdinand lo es). En vuelo desde la "condición de posibilidad" del rock, este pop *undo (it) yourself* pone en cuestión *todas* las condiciones de posibilidad, y con ellas, el *mismo concepto* de condición de posibilidad. ¿Qué es esto sino el sonido del Acontecimiento de Badiou, que es la revelación punk en sí misma: esto está ocurriendo, ahora, pero no puede ser, es Imposible?

Posiblemente, Scritti haya sido el grupo pop menos dionisiaco de la historia. En sus primeros días, su metodología fue la improvisación, pero el grupo no quiso que nadie (y menos que nadie, ellos mismos) cayera en la ilusión de que había surgido de algún tipo de manantial vitalista de creatividad. Fue el sonido de un *pensamiento* (de la existencia de sí mismo) colectivo, bajo y atravesado por restricciones materiales. La célebre publicación de todos los costos de grabación en las portadas de los álbumes fue *desmitificadora pero no desublimadora*. Lo que a menudo se pierde de vista es que, en cualquier punk que realmente importe, la sublimación, lejos de requerir de la mistificación, es extraña a ella.

Como sostiene Alenka Zupančič, la mistificación se encuentra completamente del lado del principio de realidad (y una de las mayores contribuciones que el psicoanálisis ha hecho a la política es identificar al "realismo" precisamente con un *principio* de realidad, de modo que lo que cuenta como "sentido común" puede ser expuesto como una *de* terminación ideológica):

Es importante señalar que [...] el principio de realidad es un tipo de modo natural asociado a la manera en que las cosas son, al que se opondría la sublimación en nombre de una Idea. El mismo principio de realidad está ideológicamente mediado; incluso se podría sostener que constituye la más alta forma de ideología, la ideología que se presenta a sí misma como una necesidad empírica (o biológica, o económica, etc.) de hecho (y tendemos a percibirlo

como no-ideológica). Es precisamente aquí donde debemos estar más alertas al funcionamiento de la ideología.⁶

Escuchen lo que Marcello llama los "pseuoestúpidos cantos de lugares comunes" ("*An honest day's pay for an honest day's work! / You can't change human nature! Don't bite the hand that feeds!*") [;La paga de un día honesto por un día honesto de trabajo! ;No puedes cambiar la naturaleza humana! ;No muerdas la mano que te da de comer!]) en "Hegemony", de Scritti, y quedará claro que ese mensaje ha llegado. La denuncia y la exposición de las grandes estafas ideológicas es lo que tiende a ser recordado del punk, pero esa urgencia destructiva (el nihilismo pasivo) es vacua sin su complemento activo: la *producción* de un nuevo espacio. No es casual que el realismo mistificador nos haya permitido recordar el primer aspecto, pero no este último, ya que el mero desmantelamiento de los presupuestos ideológicos rápidamente se transformó en un deprimente juego de salón académico asociado con una izquierda disecada, depresiva y deprimente (quieren quitarte el goce...).

Zupančič llama "sublimación" a la producción de este nuevo espacio. Para entender por qué ella realiza este movimiento es necesario diferenciar a la sublimación de lo sublime como tal. El énfasis posmoderno en la sublimidad ha tendido a acentuar lo sublime como un más allá inalcanzable, cuya contemplación induce un *pathos* de finitud en todo sujeto humano. Pensar sobre la sublimación, el proceso por el cual un objeto "adquiere la dignidad de la Cosa", provoca un cambio de énfasis. Continúa Zupančič:

La teoría lacaniana de la sublimación no sugiere que la sublimación se aleja de lo Real en nombre de una Idea;

6. Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Real*, trans. MIT Press, 2003.

más bien, sugiere que la sublimación se acerca más a lo Real que el principio de realidad. Se dirige a lo Real precisamente en el punto en que lo Real no puede ser reducido a la realidad. Podría decirse que la sublimación se opone ella misma a la realidad, o le da la espalda, precisamente en nombre de lo Real. Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa no equivale a idealizarlo, sino más bien a "realizarlo", esto es, a hacerlo funcionar como sustituto de lo Real. De este modo, la sublimación se relaciona con la ética en la medida en que no está enteramente subordinada al principio de realidad, sino que libera o crea un espacio desde el que es posible atribuir ciertos valores a algo diferente al "bien común" reconocido y establecido. [...] Lo que está en juego no es el acto de reemplazar un "bien" (o un valor) con el mismo sistema planetario de principio de realidad. El acto creativo de sublimación no es solo una creación de un nuevo bien, sino también (y principalmente) la creación y el mantenimiento de un cierto espacio para los objetos que no tienen un lugar dentro de la realidad dada, existente; los objetos que son considerados "imposibles".⁷

¿Qué es el "más allá del bien y del mal" de Scritti, Gang of Four, The Pop Group y The Raincoats sino justamente la producción de un espacio con esas características? (Como Lacan irónicamente señala, cuando pensamos livianamente en alguien que está "más allá del bien y del mal", tendemos a pensar en alguien que está simplemente más allá del "bien"). Esto implica no un ascetismo austero, sino una ingeniería de nuevas formas de goce. Ciertamente la "disciplinada" temprana de Scritti los ubica más allá del principio de placer, pero estamos sucumbiendo a una tentación ideológica si pensamos que esto los coloca además más allá del goce. Como Savonarola me dijo hace algunas semanas

7. Ibid.

los Gang of Four fueron mucho más efectivos produciendo canciones pop irresistibles que la mayoría de los grupos de los *charts* que pudiéramos nombrar hoy. Lo mismo vale doblemente para *Early*, cuyas canciones son pegadizas porque se niegan a oprimir los botones conocidos.

El entrismo constituye una doble negación del espacio sublime. Primero, se le da la espalda, luego la misma posibilidad de su existencia es negada. En retrospectiva, el entrismo tiene que ser visto como la producción de una plaga mental capitalista particularmente virulenta. ¿De qué otra manera podríamos explicar los absurdos giros que le permitieron a Green sugerir una continuidad política entre el marxismo de vanguardia de los primeros años y la postura de bebedores de champagne de los yuppies corporativos (miren algunas de las imágenes que ilustran el artículo de Simon) del Scritti de los *charts*? Como Reynolds ha mostrado en otro lugar, en este punto Green hizo más que simplemente acomodarse al mercado; él actuó como un emprendedor, ya que "Fairlight Future-Funk", de *Cupid and Psyche 85*, estuvo tan adelantado a su tiempo que influyó realmente en el black pop". Tiene sentido decir que "las superficies resplandecientes, carentes de profundidad" de *Cupid and Psyche*, en las que "el alma" y la interioridad son abolidas" y "el deseo atraviesa una superficie plana, la infinita cadena de significantes, el discurso del amante como laberinto léxico", fueron el sonido del capital en los ochenta, la banda sonora perfecta para *Postmodernism*. La lógica cultural del capitalismo avanzado de Jameson, la misma sensación de estar perdido en la planicie espejada de los centros comerciales.

El marxismo siempre plantea una maduración. Por supuesto que es aceptable, entendible e inevitable tener ciertos fantasmas en la juventud, pero llega un momento en que uno debe dejar de lado esas cosas infantiles y enfrentarse a la realidad; y la realidad siempre es definida "biológicamente", en términos de los imperativos del futurismo

reproductivo, y "económicamente", en términos de las "restricciones" del antimercado capitalista.

Los lectores del llorado, pero nunca olvidado, Pill Box⁸ quizás recuerden una carta que Brian Anderson, del neoconservador *City Journal*, le escribió a Ian Penman. El relato de Anderson sobre la procedencia intelectual del neoconservadurismo (muchos de los neocons eran claramente descritos como izquierdistas decepcionados o desilusionados que habían sido "asaltados por la realidad") concluía con la siguiente convergencia entre el entrismo del nuevo pop y su propio giro neoconservador.

Además -y esto probablemente te horrorice-, ¡mi giro hacia la derecha ocurrió en parte gracias a los Ian Penman y Paul Morley de *NME*! Tu rechazo a la agitación excesivamente politizada en la música a fines de los setenta tenía mucho sentido para mí; me molestaba el didacticismo de Billy Bragg o Crass, y menos podía soportar a los críticos que pretendían ser revolucionarios. Llegué a creer que había mucha más verdad en una balada de August Darnell que en toda la postura socialista de, digamos, Gang of Four o Robert Christgau.

Allí está: esa oposición, Bragg versus Darnell, era problema a mediados y fines de los ochenta. Tan pronto se transformó en una cuestión de empirismo sin que de carne dura y papas (la izquierda) versus hedonismo brillante y atrevido (la derecha), no quedaron más opciones reales. Lo sublime había sido extirpado, y lo que quedaba fue un reparo constante contra la apariencia lustrosa del centro comercial.

El hecho de que "Confidence" de Scritti ("*Outside clubs of boyhood/ Inside monogamy*") [Fuera de los clubs

de la infancia/ Dentro de la monogamia]) se ocupara tanto de los problemas de "ser un hombre", y lo que ellos implicaban, es revelador.

El sujeto interpelado por las revistas *lad* es la supuesta "persona real" (=andro-Id descuidado y babeante) debajo de la pretensión de cortesía social. La revista masculina se dirige a este "id auténtico" con el lascivo mandato superyoico del goce. "Vamos, admítelo, no quieres ocuparte de cocinar, simplemente quieres un sándwich de pescado [...] Vamos, admítelo, no quieres ocuparte de hablar con una mujer, hazte una paja entonces." El hecho de que esta reducción sea posible señala que los muchachos implícitamente aceptan la noción lacaniana de que el goce fálico implica la masturbación con una pareja "real". También indica que su condición de *lads* se define más por su propensión a la indolencia depresiva que por cualquier tipo de lascivia. El "ladismo" intenta provocar un cortocircuito en el deseo (sí, sé que la "pareja inhumana" del deseo no puede ser alcanzada, simplemente denme fotos de la chica de al lado a cambio).

De "Skank Bloc Bologna" ("una red imaginaria de disidentes que va desde Jamaica a los *squatters* anarquista de Bologna") a The Streets (*lads* del mundo entero, únense y levanten su copa por una embriaguez lacrimógena); de "The Sweetest Girl" a Abi Titmuss...

Ya ha pasado mucho tiempo desde que despertamos en este sueño... Especialmente cuando, con la suspensión de los *haboas corpus* y con los principales partidos políticos periódicamente incendiando campamentos de gitanos, una de las cosas que hace que el primer Scritti sea tan contemporáneo es su conjetura/miedo de que Eso (el fascismo) ya está aquí. Su "paranoia *très* 1979" es súbitamente, *très* 2005:

*Wile, its lions after slumber
in unrecognizable number*

8. Ian Penman, *The Pill Box*, 13 de mayo de 2003, disponible en blogsspot.co.uk.

*Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fall'n on you"*

[Levántense, como leones después del sueño
En un número invencible
A la tierra arrojen como rocío sus cadenas
Que en el sueño habían caído sobre ustedes]



EL AFUERA DE TODO HOY¹

Una semana dominada en todo sentido por la lectura de *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* de Simon Reynolds,² y con razón.

Quizás el mayor homenaje que se le pueda hacer al libro es reconocer que te hace esperar ansiosamente las demoras de los trenes y los buses y cualquier otro momento en el que puedas regresar para saciar el hambre, rascar la coquerón...

La multitud en el evento de The Boogaloo el miércoles, pero más una cierta sensación de agitación en la atmósfera, daban testimonio del hecho de que esto es algo más que un libro. Invocar el fantasma del postpunk no puede ser un acto, una intervención en la política cultural, ya que el postpunk no solo critica (severamente) a la cultura pop contemporánea, sino que trae de regreso

¹ *Postpunk. The Outside of Everything Now*, 1º de mayo de 2005, disponible en punk.abstractdynamics.org.

² Simon Reynolds, *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, Buenos Aires: Cori Nostra, 2013.

la legitimidad, la *necesidad* de ser crítico, de tener algunos criterios (no musicales, no hedónicos) para el goce. La cultura pop contemporánea (= la lógica cultural del capitalismo avanzado) no reprime esta postura, sino que directamente hace que sea impensable.

El miércoles algo en el periodista y crítico de rock Paul Morley ciertamente pareció despertarse (¿y algo en nosotros?).

Morley fue cómplice a sabiendas del fin del postpunk, como lo recordó irónicamente Simon cuando, luego de que Morley hubiera explotado contra la noción simplista de que el valor de un disco pop está dado por su popularidad, le preguntó: "¿Pero no era tuya esa idea?". No es casualidad que, grotesca pero inevitablemente, la postura pop(ul)ista de Morley a comienzos de los ochenta haya inspirado a algunos lectores de *NME* a volcarse hacia el neoconservadurismo. Retrospectivamente, es posible ver el giro al popismo como el comienzo de la entrega de una voz a una desilusión artera que se extendió progresivamente, lenta e insidiosa, durante el periodo, hasta que prácticamente todo el postpunk -incluso sus rastros- hubiera *desaparecido* (del modo en que desaparecen los presos políticos). El truco de desaparición estuvo casi completo cuando los duplicados iPod-Zombies comenzaron a surgir hace algunos años; copias formalmente perfectas producidas en masa por el Kapital.

Es más fácil hoy que en aquel momento ver el giro en el que los artefactos culturales producidos tras el postpunk -y el discurso que los rodeaba- estaban siendo programados por el renaciente Kapital. Una cierta noción de realismo comenzó no solo a indicar lo que podría ocurrir, sino también a delinear lo que realmente ocurrió. No era suficiente rechazar estas posibilidades; también tenían que ser *negadas*: la idea de que el postpunk podía ser más que un divertimento placentero en la forma de una mercancía fácilmente consumible, la idea de que

la cultura popular podía ser portadora de conceptos difíciles y demandantes. Operación Amnesia, Programa de Pacificación: nunca ocurrió, fue una ilusión, una locura de juventud, y hoy todos ya somos mayores...

Naturalmente, las críticas de Morley contra el amateurismo, su defensa de la ambición y la opulencia funcionaron de un modo diferente en 2005 a como lo hicieron a comienzos de los ochenta; pero es lógico, dado que sus manifiestos como obras de arte en sí mismos fueron producidos como provocaciones estratégicas más que como una filosofía estética atemporal. A pesar de que el Morley del decepcionante *Words and Music* sostenía que los popistas web de la primera década del siglo XXI eran su progenie, es difícil imaginar al Morley y al Penman de 1981 contentos con la idea de que su legado iba a ser la desconceptualización y la despolitización (esto es, la consumerización) del pop. Apenas podían haber imaginado en aquel momento el modo en que el pop se desaceleraría en los siguientes veinte años, que su adopción del entrismo sería la última palabra de un agresivo diálogo teórico que parecía, entonces, que podía continuar por siempre.

Leer *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* es como revivir mi temprana vida pop, pero ahora a la distancia, como Spider en el film de Cronenberg, un adulto en la esquina de la pantalla viéndose a sí mismo como niño. Con Simon ocupando el rol de Virgilio a través del *Paraiso perdido*, puedo hoy reconocer que para mí el pop fue postpunk: *Kings of the Wild Frontier* fue el primer LP que compré y ABC fue el primer grupo que vi en vivo. Pero *Postpunk* me hizo ser consciente de algo que yo, mientras estaba absurdamente *dentro* del postpunk, no podría haber apreciado en aquella época: que la riqueza del pop de entonces -no solo sonora, sino también en términos de conceptos, vestuario, imágenes- duró solo un breve periodo de tiempo que fue posible gracias a contingencias históricas específicas.

valieron del imaginario del terror pulp, rescatado del cesto de la basura blanca, como analogía e inspiración de su perverso "regreso" al rock and roll (como también The Cramps). La nihilización que los encendía era el rechazo a un pop que consideraban autoconscientemente sofisticado, burdamente cosmopolita; un pop que implicaba que lo *arty* solo podía ser alcanzado a expensas del impacto físico bruto. Su respuesta fue enfatizar de manera hiperbólica el atavismo crudo, abrazar al no-escolarizado y al primitivista.

La fascinación de The Birthday Party era con el "junkonsciente" norteamericano, esa montaña de basura semiótica/narcótica que permanece al acecho en la parte trasera del cerebro de la población mundial atrapada por los mitos norteamericanos de la abyección y la omnipotencia. The Birthday Party se deleitó con esta fantasmática americana, y la utilizó como un modo de cancelar su identidad australiana, que vivían como vacía, desprovista de toda característica distintiva.

Las citas de Smith al rock and roll funcionaban de un modo diferente, precisamente como un medio para reforzar su carácter inglés y su propia actitud ambivalente frente a él. Las referencias al rockabilly son casi ejercicios de "¿qué pasaría si?". "¿Qué pasaría si el rock and roll hubiera surgido en el corazón industrial de Inglaterra en vez de en el Delta del Mississippi? El rockabilly de "Container Drivers" o "Fiery Jack" es enlamecido con pasteles de carne y salsa inglesa; sus sueños de escape, fatalmente intoxicados por las pintas amargas y las tazas de té que sirven en los restaurantes baratos. Es rock and roll como cabaret del Working Men's Club interpretado por un fallido imitador de Gene Vincent en Prestwich. Las especulaciones sobre "¿qué pasaría si?" fracasan. El rock and roll necesitó de las autopistas abiertas e infinitas; nunca podría haber comenzado en las enmarañadas circunvalaciones británicas ni en los suburbios claustrofóbicos.

Para el Smith de *Grotesque*, la nostalgia es una patología. (En una entrevista incluida en el video de 1983, *Perverted by Language*, Smith sostiene que estar lejos de Inglaterra literalmente lo enferma.) Pero hay poco para recomendar del país que no puede abandonar de forma permanente; su relación con él parece ser la de una adicción agotadora. La falsa alegría de "English Scheme" (que se completa con un cursi teclado de cabaret, un proto John Shuttleworth) es una postal escuálida de un lugar en el que nadie desearía estar. Allí y en "C 'n' C-S Mithering", los Estados Unidos surgen como una alternativa (desesperados por el británico agobio de clase, de "sixty hours and stone toilet back gardens", "clever ones" "point their fingers at America" ["jardines traseros de sesenta horas e inodoros de piedra", "astutos", "apuntan sus dedos hacia Norteamérica"]), pero queda la sensación de que, sin importar lo lejos que pueda viajar, Smith al final será vencido por la compulsión a regresar a su desgraciada patria, que funciona como su *pharmakon*, su veneno y su remedio, su enfermedad y su cura. Al final, él está tan afectado por la parálisis como los dublineses de Joyce.

En "C 'n' C-S Mithering", el redoblante *rigor mortis* le da a esta parálisis una forma sonora. "C 'n' C-S Mithering" es un abundante inventario de quejas y molestias dignas de Tony Hancock en su versión más áspera y desconsoлада, un sombrío relevamiento de propiedades "erigidas a montones" y, todavía peor, un rechazo burlón a una de las supuestas rutas de escape de la monotonía: el negocio de la música, denunciado por corrupto, soso y estúpido. El track suena, quizá deliberadamente, como una versión inglesa y blanca del rap (aquí, como en otros álbumes The Fall son extraordinarios produciendo *equivalentes*—más que imitaciones simplistas— de las formas negras estadounidenses).

M
A
R
K

F
I
S
H
E
R

EL CUERPO, UN CAOS TENTACULAR

"So R. Totale dwells underground
Away from stikly grind
With ostrich head-dress
Face a mess, covered in feathers
Orange-red with blue-black lines
That draped down to his chest
Body a tentacle mess
And light blue plant-heads"

[Así que R. Totale vive bajo tierra
Lejos del pegajoso suelo
Con su tocado de avestruz
El rostro, un caos, cubierto de plumas
Naranja-rojo con líneas negras-azules
Que cuelgan sobre su pecho
El cuerpo, un caos tentacular
Y cabezas de planta celestes]
The Fall, "The N.W.R.A."

Pero la obra maestra es el otro track largo, "The N.W.R.A.". Todos los temas del LP se fusionan en ese track, una historia de intriga política cultural que parece la improbable fusión de T.S. Eliot, Wyndham Lewis, H.G. Wells, Dick Lovecraft y Le Carré. Es la historia de Roman Totale, un psíquico y antiguo artista de cabaret cuyo cuerpo está cubierto de tentáculos. Muchas veces se ha dicho que Roman Totale es uno de los "alter egos" de Smith; de hecho, la relación de Smith con Totale es equivalente a la de Lovecraft con Randolph Carter. Totale es más una personificación que un personaje. Obviamente no lo es tanto en el sentido "integral" forsteriano, sino más bien como un portador de mitos, una conexión intertextual entre fragmentos pulp.

La metodología intertextual es fundamental en el modernismo pulp. Si el modernismo pulp en primer lugar

reivindica al autor-función por sobre el sujeto creativo-expresivo; en segundo lugar reivindica un sistema ficcional contra el autor-Dios. Al producir un plano ficcional de coherencia entre diferentes textos, el modernista pulp se transforma en un conducto a través del que puede surgir un mundo. Una vez más, Lovecraft es el ejemplo aquí: sus cuentos y novelas cortas pueden, al final, no ser más aprehendidos como textos discretos, sino como objetos-partes que conforman un espacio-mito que otros escritores pueden a su vez explorar y extender.

La forma de "The N.W.R.A." es tan extraña a la integridad orgánica como el abominable cuerpo tentacular de Totale. Es un pastiche grotesco, un collage de piezas que no van juntas. El modelo es la novela corta más que el cuento, y la historia es contada episódicamente desde múltiples puntos de vista, utilizando una revuelta heteroglossica de estilos y tonos (cómic, periodismo, sátira, novela): como "La llamada de Cthulhu" reescrita por Joyce en el *Ulises* y comprimida en diez minutos.

Por lo que podemos deducir, Totale está en el centro de una trama -infiltrado y traicionado desde el comienzo- que busca restaurar la gloria al Norte (remontándose quizás al momento victoriano de supremacía económica e industrial; quizás a una preeminencia más antigua; quizás a una gran-za que eclipsará todo lo anterior). No se trata de despotismo contra el capital; en la visión de Smith, el Norte viene a representar todo lo que el buen gusto urbano ha suprimido: lo esotérico, lo anómalo, lo sublime vulgar; es decir, lo Extraño y lo Grotesco en sí mismos. Totale, engalanado con su incongruente vestuario grotesco, compuesto por "ostrich head-dress... feathers/ orange-red with blue-black lines... and light blue plant-heads" [tocado de avestruz... plumas/ naranja-rojo con líneas negras-azules/ ...y cabezas de planta celestes], es el aspirante a Rey de las Hadas en esta revuelta Rara, que termina con el Rey de los Pescadores muerto y abandonado como el personaje dickensiano de Miss

Havisham pulp modernista entre las reliquias de un carnaval que nunca ocurrirá, el embobado tótem que se inclina derrotado frente al realismo social, el líder visionario reducido a ser nuevamente un artista de cabaret desplazado, a medida que el efecto de los psicotrópicos baja y el fervor se enfría.

PARTE III¹⁷

"POR EL AMOR DE DIOS, NO EMPIECEN A IMPROVISAR"

La tentación, al escribir sobre la obra de The Fall de este período, es transformarla rápidamente en algo dócil. Señalo esto como un descargo y una confesión, ya que por supuesto yo puedo caer en ella como cualquier otro comentarista. Describir confiadamente las canciones como si fueran "sobre" temas establecidos o atribuirles una determinada finalidad u orientación (típicamente, un propósito satírico) siempre será inadecuado en relación con la vertiginosa experiencia de las canciones y la distintiva *jouissance* que provoca escucharlas. Este goce implica una frustración: la frustración, precisamente, de nuestros intentos por darle sentido a las canciones. Sin embargo, esta *jouissance* —también provocada por el último Joyce, Pynchon y Burroughs— es una dimensión irreducible de la poética modernista de The Fall. Si es imposible dar sentido a las canciones, también es imposible dejar de darles sentido, o al menos es imposible dejar de darles sentido. Por un lado, no hay posibilidad de desestimar las canciones como si fueran un sinsentido; no son balbuceos o sucesos inconexas de *non sequitur*. Por el otro, todo intento de constituir a las canciones como portadores establecidos de significados fracasa por su incompletitud e inconsistencia.

17. k-punk, "Memorex for the Krakens: The Fall's Pulp Modernism (Part III)", 16 de febrero de 2007, disponible en k-punk.abstractdynamics.com

El modo principal en el que las canciones fueron recuperadas fue a través del carismático personaje en el que Smith se convertía en las entrevistas. Si bien Smith se negaba cuidadosamente a corroborar o rechazar cualquier interpretación de sus canciones, invocar a ese personaje extratextual, célebre por sus opiniones firmes y su humor sarcástico pero legible, le permitía a los oyentes y comentaristas contener, e incluso disipar, la rareza de las propias canciones.

La tentación de usar al personaje de Smith como una clave para las canciones fue particularmente apremiante porque toda pretensión democrática había desaparecido del grupo hacia tiempo. Para cuando lanzaron *Grotesque*, estaba claro que Smith era un autócrata al estilo de James Brown, y la banda, los esclavos zombis de su visión. Él es el chamán-autor; el grupo, los productores de una repetición que induce al delirio y de la cual debe purgarse toda espontaneidad. "*Don't start improvising for Christ's sake*" [Por el amor de Dios, no empiecen a improvisar], dice una línea de *Slates*, el EP de 10" que salió después de *Grotesque*, haciendo eco de la reprimenda a la banda por "fanfarronear" en el LP en vivo *Totale's Turn*.

"Prole Art Threat", de *Slates*, transformó al personaje, la reputación y la imagen de Smith en un enigma y una conspiración. La canción es una interpretación compleja, en última instancia ilegible, de la idea de Smith como un portavoz de la "clase trabajadora". La "amenaza" del título de la canción está dirigida tanto a otras representaciones de la cultura pop proletaria (que, en su mejor versión, encarnadas en bandas como The Jam y, en su peor versión, el "bruto Oi!") como a la clase dominante en sí misma. El "arte" del modernismo pulp de The Fall —su intratabilidad y su dificultad— es contrapuesto a la ingenuidad inconductiva del realismo social.

The Fall intuía que las relaciones sociales no podían ser entendidas en los términos "desmitificados" de la observación empírica (las "cifras de vivienda" y la "memoria

objetos metálicos encontrados y actuaciones en espacios laborales y logísticos (fábricas abandonadas, centros de distribución), Test Dept ofrecía lo que parecía ser, a simple vista, una interpretación muy literal de lo "industrial". A través de su implicación en varias luchas en el Reino Unido -incluyendo la huelga de los mineros (1984-1985) y el movimiento anti-impuesto al sufragio (1988-1991)-, Test Dept también se comprometió intensamente con la política industrial y postindustrial.

El sonido característico de Test Dept es intensamente percusivo, una música dance convulsiva inspirada en el constructivismo soviético, que se transformó en algo así como el equivalente británico del politizado grupo de hip-hop estadounidense Public Enemy. Los discos son mosaicos sónicos que pulsan con pánico las voces sampleadas de los miembros tories del parlamento contrapuestas a declaraciones desafiantes de militantes de izquierda. Uno de los tracks más poderosos de Test Dept, "Statement", incluido en el álbum de 1986 *The Unacceptable Face of Freedom*, incluye al minero Alan Sutcliffe narrando un relato emocionante sobre la brutalidad policial durante la huelga. El track es una obra de ingeniería emocional, una respuesta colectiva a la manipulación de los afectos y el deseo a través de la publicidad, el marketing y la propaganda política.

Sutcliffe salió de gira con el grupo: un ejemplo del modo en que las luchas producían no solo nuevas alianzas sino también nuevos espacios sociales, en los que la producción artística dejaba de ser un tema de especialistas de una cierta edad.

Para cualquier persona británica de izquierda, recordar esos años de mediados de los ochenta seguramente le provoque una tristeza visceral, asfixiante, desgarradora. Todavía no puedo recordar sin llorar el día en que los mineros regresaron a su trabajo en 1985, luego de un año de huelga. Lo que he llamado realismo capitalista -la

creencia profundamente arraigada de que no hay alternativa al capitalismo- se estableció definitivamente en el Reino Unido en ese período, durante el segundo mandato de Margaret Thatcher. Para una parte significativa de la población, la guerra de las Falklands [guerra de Malvinas] de 1982 había transformado a Thatcher, que pasó de ser una figura detestable a ser una gloriosa líder de guerra. Esta renovada popularidad, junto a la formación del Partido Democrático Social por los desertores del Partido Laborista, permitió que los tories alcanzaran un triunfo aplastante en las elecciones generales de 1983. Fue una derrota traumática para la izquierda inglesa en general, y para el Partido Laborista en particular. El laborismo comenzó su larga marcha hacia el blairismo y su eventual capitulación completa al neoliberalismo y la tiranía corporativa. Mientras tanto, el aplastamiento de la huelga de los mineros y la ola de privatizaciones que desataron los tories crearon las condiciones para la Gran Bretaña neoliberal que solo hoy, treinta años más tarde, se está desmoronando.

Retrospectivamente, puede parecer como si la totalidad de los ochenta hubiera consistido en una serie de derrotas para la izquierda. Uno de los valores de *Total State Machine* es recordarnos que no se sintió así en aquel momento. Más bien, como la videoinstalación de John Akomfrah, *The Unfinished Conversation* (2013), el libro de *Total State Machine* invoca a unos años ochenta olvidados, en los que la cultura del estilo estaba sincronizada con el ascenso de la izquierda antiautoritaria que confiadamente reclamaba una nueva modernidad, lista para dejar de lado el capital, el patriarcado, el racismo y muchas otras reliquias históricas: unos ochenta en los que el *chic* radical y el socialismo no eran malas palabras sino posibilidades reales. *Total State Machine* incluye una parte de *Design After Dark*, el libro de 1991 de Cynthia Rose. Inspirada por una presentación de Test Dept, Rose sostiene que los jóvenes botánicos:

Tendrán éxito en presentar una revolución de la pista de baile. No será el derrocamiento al estilo de la Komsomol soñado por Red Wedge, el fracasado intento de un colectivo de músicos -liderado por Billy Bragg, Paul Weller y Jimmy Somerville- por encabezar una campaña para derrotar a los tories en las elecciones generales de 1987. En cambio, ocurrirá a través de cambios en las bases, de sucesivas olas de sonidos guerrilleros, diseño guerrillero, entretenimiento guerrillero. La nueva dinámica del diseño será un impulso surgido de la celebración, que crecerá del ocio recreado como un evento. Y cambiará la percepción de los jóvenes acerca de lo que deberían hacer las entidades como el diseño y la comunicación.²

Lamentablemente, no resultó de ese modo. Rose tenía toda la razón cuando decía que la mayor parte de la energía innovadora de la cultura musical británica provendría de la música dance, que estaba por disfrutar del período más fecundo de su historia. Pero la atmósfera alrededor del rave, el jungle y el garage tendía hacia lo apolítico, el libertarismo o el capitalismo. La alianza de la izquierda con las nuevas tecnologías, energías, infraestructuras y formas de deseo que Rose vio emerger tuvo una vida muy corta.

La comparación con Red Wedge es ilustrativa aquí. Parte del problema de Red Wedge fue que, a pesar de que tomaron su nombre de un afiche diseñado por El Lisitski (*Golpead a los blancos con la cuña roja*, de 1919), su música representaba una retirada del experimentalismo modernista. El neofolk machista de Bragg, el torpe jazz-funk-pop que Weller hacía con The Style Council, la música de fiesta extrañamente deprimente de The Communards, ninguno de ellos era capaz de articular un futuro. Estaban atrapados en el peor de los barnices de los ochenta.

2. Cynthia Rose, *Design After Dark: The Story of Dancefloor Style*, London: Thames and Hudson, 1991.

Test Dept fue uno de los últimos ejemplos de lo que se ha llamado postpunk, pero en realidad fueron parte de una trayectoria más larga del pop art/art pop que se remonta a la década de 1950. Las condiciones para que existiera el modernismo popular fueron atacadas continuamente a mediados de los ochenta, y desde entonces no se han recuperado. Los tories comenzaron a dismantelar la seguridad social, las becas para la educación superior, las ocupaciones y las escuelas de arte que habían dado a las personas de la clase trabajadora acceso a los recursos de la llamada alta cultura y tiempo para producir un sonido, una ficción y un arte propios.

Sin embargo, el capitalismo neoliberal que condujo este asalto a la cultura hoy se encamina al desastre en Grecia, en España, en Escocia y, finalmente, en Inglaterra. Lejos de ser un monumento estático en homenaje a una época pasada, *Total State Machine* es un archivo invaluable, un inventario de estrategias, gestos y técnicas que pueden ser hoy repotenciadas por otros que están listos para comenzar desde donde Test Dept dejó las cosas en 1980. Las profesiones de Rose sobre una nueva dinámica del diseño todavía pueden hacerse realidad. El modernismo popular no está muerto: simplemente ha tenido un hiato de treinta años.

ha desactivado a la cantidad suficiente de personas que difícilmente hayan sido reactivadas por la campaña laborista?

EFFECTOS DE LA TIMIDEZ

Los dos paralelos más obvios de esta elección son 1974, un gobierno laborista débil, apoyado por partidos pequeños; y, ominosamente, 1992, con el laborismo aplastado por los tories de John Major, luego de que se esperara que ganara. Shaun Lawson admite convincentemente que hoy podría reeditarse lo que ocurrió en 1992. En gran parte, tiene que ver con la imposibilidad de confiar en las encuestas. Debido al fenómeno llamado "tory tímido" (los votantes que no admiten ante los encuestadores que van a votar a los conservadores), los sondeos dieron resultados espectacularmente equivocados en 1992. Major no solo ganó, sino que los tories terminaron con la mayor cantidad de votos obtenida por un partido político en la historia de Gran Bretaña. Lawson sostiene que, a pesar de que las encuestas fueron procesadas teniendo en cuenta el factor "tory tímido", todavía pueden ser inexactas (porque, por ejemplo, suelen ser realizadas por Internet, lo que inclina las cosas hacia un grupo demográfico más joven).

De todos modos, no estoy demasiado convencido de la comparación con el 92 por dos razones:

1. EFECTOS HIPERSTICIONALES⁵

Como Baudrillard sostuvo, no podemos tratar las encuestas de opinión como descripciones positivas neutrales, ya

5. "Hiperstición" es un concepto desarrollado por Nick Land y la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) que refiere a una idea performativa que provoca su propia realidad, una ficción que crea el futuro que predice. Ver Armen Avanesian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para 1990 transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017. [N. del T.]

que pueden afectar a eso mismo que pretenden predecir. Es probable que esto es lo que haya ocurrido en 1992.

La atmósfera previa a las elecciones del 92 era muy diferente a la de las elecciones actuales. Ocurrió el desastroso cierre de campaña de Sheffield. El grito triunfalista de Kinnock, "¡Estamos bien!", que todavía es terriblemente vergonzoso de recordar casi veinte años después, no solo destruyó el "personaje de hombre de Estado" que había confeccionado, sino que dio la impresión de un exceso de confianza jubiloso y maníaco. La celebración prematura pareció impropia, desesperada, como si el propio Kinnock, por no hablar del electorado, no se hubiera creído del todo que podía ser primer ministro. También le dio a la prensa conservadora algo con lo que avivar los miedos de los tories reticentes, especialmente cuando las encuestas sugerían que el laborismo ganaría: ¡miren, ellos creen que van a ganar! Si estabas pensando en quedarte en tu casa, no lo hagas, ¡cada voto es necesario!

Hoy la situación es diferente. Las encuestas predicen un parlamento ajustado, no una victoria laborista; no existen las mismas fuentes del miedo para alimentar. La victoria laborista es incierta, no una posibilidad inminente que necesita ser desesperadamente evitada. Más aún, por supuesto que los tories han intentado alarmar, pero un gobierno laborista hoy no es la posibilidad aterradora que podría haber parecido en el 92. Después del blairismo, el laborismo ya no es más el Otro del sentido común neoliberal, que es como se lo podía presentar en aquel entonces.

Como dije en el último posteo, Miliband ha mantenido su campaña emocionalmente apagada, sin promesas extravagantes ("Quiero prometer poco y realizar mucho") ni fervores mesiánicos, lo que lo diferencia tanto de Blair como de Kinnock. Es verdad, Miliband no parece tener la dignidad de un primer ministro, pero tampoco la tenía John Major, quien posiblemente sea el primer ministro menos creíble de la historia.

2. ESTAMOS EN NUEVOS TIEMPOS

En 1992 todavía estábamos en un momento de alta fastuosidad del realismo capitalista. El *crash* todavía no había ocurrido. Todavía había algo para ofrecer a aquellos que querían votar en su propio interés y dejar a todo el resto ahorcado.

Esta vez, los tories no tienen mucho con lo que comprar a la mayoría de sus simpatizantes. Sin el falso bálsamo de la "Gran Sociedad", solo tienen un mensaje negativo: un gobierno laborista será peor, y una promesa muda: dolor ahora, un poco menos de dolor después. ¿Esto será suficiente para motivar a los indecisos?

El neoliberalismo como proyecto está terminado, incluso, si continúa tambaleándose, despedazándose como un Terminator descascarado. Finalmente, a tuestas e intermitentemente, estamos saliendo del realismo capitalista. El bloqueo psíquico que nos impedía pensar y actuar se está levantando. Esto solo se ha registrado en esta campaña de un modo menor en el caso del Partido Nacional Escocés, el Partido de Gales y el Partido Verde (la naturaleza multipartidaria de la política británica hoy es, por supuesto, otro ejemplo de que nos encontramos en nuevos tiempos en comparación con el 74 y el 92). Si el laborismo consigue formar un gobierno, celebraremos la derrota tory mucho más que la victoria laborista.

Pero nada es certero en este momento. Tampoco creo que mañana vaya a haber muchas certezas. Mi sensación es que las cosas serán muy volátiles las próximas semanas. Una cosa es segura: necesitamos estar preparados para movilizarnos si los tories intentan un golpe. Y seguramente lo harán...



ABANDONEN LA ESPERANZA
(EL VERANO ESTÁ LLEGANDO)¹

Así que, después de todo, si iba a ser una reedición de 1992. Pareciera que hasta las elecciones están sujetas a la retromanía hoy. Excepto que, esta vez, es 1992 pero sin el jungle. Es Ed Sheeran y Rudimental en lugar de Rufige Kru. Siempre ignoren las encuestas, escribió Jeremy Gilbert la noche de las elecciones:

Pueden tener una mejor sensación de qué ocurre con el electorado oliendo el viento, sintiendo los desplazamientos afectivos, las corrientes moleculares, las alteraciones en las estructuras de los sentimientos. Escuchen música, miren televisión, vayan a los pubs y tomen el metro. Los estudios culturales vencen siempre a la sociología electoral.²

1. k-punk, "Abandon Hope (Summer is Coming)", 11 de mayo de 2015, disponible en k-punk.org.

2. Jeremy Gilbert, "3:00 am Thoughts on Another General Election Defeat", 8 de mayo de 2015, disponible en jeremygilbertwriting.wordpress.com.

La cultura popular inglesa contemporánea, con su anticuada masculinidad posmoderna, sus sonrientes machotes (¿alguien quiere beber una pinta con Nigel?), su pornografía de la pobreza y su cobarde culto a los grandes negocios, se ha transformado en algo así como una simulación gigante del pueblo de Poundbury, en donde nada nuevo ocurre, por siempre..., mientras que los omnipresentes mensajes de "Keep Calm" [Mantén la calma], aparentemente extravagantes e irónicos, en realidad funcionan como los comandos que contienen el pánico y la desesperación en *Sobreviven...*

Inglaterra es un país en donde cualquier espacio remanente en el que pudiera florecer la convivencia ha sido colonizado por un imperativo comercial... los operarios a la salida de los supermercados reemplazados por robots de mierda... un elemento inesperado en el área de embolsado... cada superficie cubierta con grafitis corporativos y hashtags con arengas... ningún truco escatimado para exprimir hasta el último centavo del pueblo... costos de estacionamiento exorbitantes en los hospitales del Servicio Nacional de Salud (solo importe exacto, no damos cambio), todas las ganancias para los proveedores privados...

Todo es visto a través de una niebla sedante... "Habitualmente te automedicas"... comida reconfortante y bebida amarga... ¿Cuál es tu veneno?

Los suburbios alucinan; Inglaterra alucina. Monster Ripper y Smirnoff, Brandy Boost, copas enormes de chardonnay en el club de los lunes de Wetherspoons. Valium obtenidas por unas pocas libras en el pub, el hedor de la marihuana que flota en los edificios prefabricados, los ojos rojos y los baberos amarillos. La industria farmacéutica es una de las historias más exitosas de las compañías públicas limitadas (PLC) del Reino Unido (junto con la venta de armas y las compañías de

préstamos), ya que las recetas de antidepresivos salen una tras otra.³

¿Tienes tiempo para una más, Nigel?

Tiempo, caballeros, por favor...

No hay tiempo... El tiempo está de tu lado (sí que lo está)...

En cualquier caso, debemos felicitar, si esa es la palabra, a Shaun Lawson por lo que resultó ser una predicción sorprendentemente precisa del desenlace de las elecciones.⁴ Mis intentos de refutar los paralelos con el 92, en mi último posteo, no fueron más que una ilusión. Supongo que, en cierto nivel, sabía cómo saldrían las cosas luego del Debate de Líderes de la BBC, y por eso verlo me causó tanto abatimiento. (Otra rima con el pasado: el tropiezo de Ed Miliband al final del interrogatorio de la pequeña burguesía fue un eco menor de la caída de Kinnock al mar en 1983.)

NO TEMAN

Parece que lo mismo que nos dio esperanza (la oportunidad de dudar sobre la posibilidad de que el laborismo fuera arrastrado hacia la izquierda a través de una alianza con el SNP) puede haber sido lo que motivó a los votantes tories a participar en número muy alto en Inglaterra. (Otro eco del 92: el miedo como fuerza hiperstacional.) La verdad, que algunos desde hace tiempo sospechamos, es que el laborismo perdió esta elección hace cinco años, porque no pudo desafiar la narrativa de los tories. Sin embargo, este

3. Laura Oldfield Ford, "Seroxat, Smirnoff, THC", *Savage Messiah*, 9 de octubre y 29 de noviembre de 2014, disponible en lauraoldfieldford.blogspot.co.uk.

4. Shaun Lawson, "The Polls and (Moots) the Forecasts Are Wrong. Ed Miliband Will Not Be the Next Prime Minister", *openDemocracy*, 5 de mayo de 2015, disponible en opendemocracy.net.

