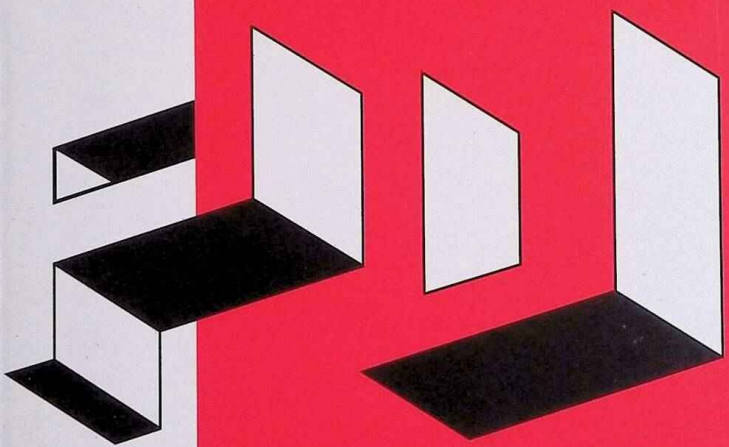
MARK FISHER

K-PUNK – VOLUMEN 2

Escritos reunidos e inéditos
(Música y política)



CAJA NEGRA

Fisher, Mark
K-punk - Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos (Música y política)
1a ed. 1a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2022
544 p.; 20 x 13 cm. - (Futuros próximos; 25)

Traducción de Fernando Bruno
ISBN 978-987-1622-85-6

1. Ensayo Sociológico. 2. Capitalismo. 3. Música
I. Bruno, Fernando, trad. II. Título
CDD 306.342

Título original: *K-punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*
First published by Repeater Books, an imprint of Watkins Media
This edition published by agreement with Repeater Books, an imprint of Watkins Media, & I.E. Ilustrata
www.repeaterbooks.com

Caja Negra Editora

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

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Asistente Editorial: Sofía Stel
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: Sol Correa

MARK FISHER

K-PUNK – VOLUMEN 2

Escritos reunidos e inéditos
(Música y política)

Traducción / Fernando Bruno
Edición / Darren Ambrose

CAJA NEGRA 03
FUTUROS PRÓXIMOS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN DEL EDITOR
Por Darren Ambrose

Tenemos que inventar el futuro
Mark Fisher[1]

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:

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.]

> 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

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 díscolo 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

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

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

por una extraña melancolía: contemporánea, ya que había nacido de las primeras capas de la época online, pero también resonante con formas previas de la melancolía y la memoria asociadas con fotografías encontradas, fragmentos de periódicos, esculturas, grabados, pinturas. Tengo que confesar que me inquietó bastante la posibilidad de que muchos de los textos de *k-punk* de la última década, una vez rescatados, hubieran perdido algo con el inexorable paso del tiempo. Pero rápidamente descubrí que ese no es el caso. Hay mucho aquí que continúa siendo vital, fascinante, inspirador y esclarecedor, y gran parte de esos textos fueron reunidos para esta recopilación.

Hubo dificultades inevitables respecto a la decisión de qué incluir y qué dejar afuera. Fue inmediatamente evidente que había un amplio reservorio de textos, casi abrumador en términos de escala y alcance. Sin embargo, lo que también fue tristemente evidente es su cualidad totalmente finita. A medida que uno lee los escritos completos de Mark, es conducido a la triste comprensión de que esto es todo lo que hay, y todo lo que habrá. Como David Stubbs escribió en *Quietus*, la muerte de Mark "deja un enorme cráter en la vida intelectual moderna".[5] La pérdida de su voz en la situación actual es incalculable, por no hablar de su compañerismo, camaradería y amistad. Ahora me gustaría agregar algunas palabras sobre los criterios utilizados para la inclusión de textos en esta compilación.

La mayor prioridad fue evitar repeticiones innecesarias de materiales ya publicados en sus tres libros anteriores –*Realismo capitalista*, *Los fantasmas de mi vida* y *Lo raro y lo espeluznante*– y de sus ensayos en los dos volúmenes editados y coeditados sobre Michael Jackson y el postpunk.[6]

5. David Stubbs, "Remembering Mark Fisher", *Quietus*, 16 de enero de 2017, disponible en thequietus.com.

6. Mark Fisher (ed.), *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014; Mark Fisher, Kodwo Eshun y Gavin Butt (eds.), *Post-Punk Then and Now*, Londres, Repeater Books, 2016.

Como mencioné más arriba, él ya había seleccionado materiales de *k-punk* y *The Wire* para estas publicaciones, y por lo tanto no incluimos aquí a la mayoría de esos textos.

También era claro que necesitábamos reflejar el amplio espectro temático de sus escritos en *k-punk* entre 2004 y 2016, más que concentrarnos solamente en los que se ocupaban de música o cine. El objetivo siempre fue ofrecer un panorama lo más completo posible del blog a lo largo de toda su vida, seleccionando artículos que manifestaran tanto lo *eclético* de su contenido y su *pluralismo* teórico como su notable *consistencia*. Sus primeros escritos pre-*k-punk*, incluidos los que produjo en el marco de la CCRU, no fueron contemplados en esta edición. La decisión fue concentrarse exclusivamente en sus escritos posteriores al origen del blog *k-punk*, y que su obra temprana pueda formar parte de otro volumen. Algunos pocos de los primeros posteos en *k-punk*, por ejemplo, sobre el antinatalismo, fueron excluidos en virtud del hecho de que están extremadamente desfasados con los desarrollos políticos y teóricos generales de Mark, y porque parecían reflejar un entusiasmo temporario por cierta misantropía teórica dogmática que luego rechazaría en sus escritos y en su vida posteriores. También tuvimos la necesidad de que estén representados la amplitud de los otros escritos de Mark, sus reseñas freelance, sus trabajos por encargo y su activismo, incluyendo artículos para *The Wire*, *Frieze*, *New Humanist*, *Visual Artists' New Sheet*, *Electronic Beats*, *Guardian*, etc. Algunas veces, estos retoman o son el reflejo de otros textos que había publicado en *k-punk*, pero en general escribía sobre temas que no había desarrollado en el blog.

Los artículos elegidos para esta recopilación debían ser lo suficientemente extensos y profundos para que funcionaran en un volumen impreso; hay muchos posteos esclarecedores de uno o dos párrafos en *k-punk* que fueron excluidos por esa razón. Su efectividad depende del

contexto de la arquitectura del blog y la comunidad, ya sea que se trate de intervenciones en conversaciones y diálogos online, o de respuestas inmediatas a algo que estaba ocurriendo en los medios, online o en la vida cotidiana. Hay, sin embargo, algunas pocas excepciones, casos en los que realmente era criminal no incluirlos, en general porque eran apariciones ejemplares de ferocidad crítica o piezas brillantes y brutalmente controversiales.

A los fines de esta recopilación, fue necesario, en cierta medida, abstraer los posteos de *k-punk* de la vieja arquitectura comunitaria de los blogs, y, al mismo tiempo, intentar conservar un cierto sabor de esa comunidad de escritores. Al momento de abstraer los posteos, fue importante no perder completamente de vista el hecho de que habían sido originalmente escritos para un blog, y tratar de preservar su inmediatez, su informalidad, su cualidad colaborativa y la sensación de que formaban parte de un continuum online en desarrollo. Conseguir ese balance fue algo delicado, a veces obligado por el simple hecho de que muchos de los interlocutores del blog han dejado de estar online o han cerrado sus sitios, dejándolos como barcos fantasmas en el ciberespacio. Cuando este balance fue simplemente imposible o no funcionaba, dejamos de lado esos artículos. La ventaja de una recopilación de escritos como esta descansa en el hecho de que les permite a los lectores acceder a un amplio rango de la obra de Mark sobre un gran conjunto de diferentes tópicos y temas, todos juntos en un solo lugar. Permite apreciar la auténtica escala, profundidad y originalidad de su obra. Sin embargo, también fui consciente de las particulares desventajas de hacer esto con los escritos de Mark, cuya gran mayoría aparecieron en el blog *k-punk*, en cuanto se extrae y abstrae su obra del contexto específico del blog, de su inmediatez, su naturaleza dialógica, de su arquitectura hipervinculada y de su sentido como un continuum holístico. He intentado por todos los medios preservar

algunos aspectos de esa particular cualidad de sus escritos en la trasposición a una recopilación como esta, y cuando fue posible tomé como guía al modo en que el propio Mark había actuado cuando reunió sus escritos para publicarlos en sus libros. Todos los títulos de los textos son los que eligieron Mark o los editores de las publicaciones para las que escribió. Cada artículo incluye una referencia que indica cuándo y en qué publicación apareció por primera vez.

En lugar de simplemente disponer los escritos en orden cronológico, la decisión fue separar los textos cronológicamente en varias secciones temáticas diferentes. Esta decisión claramente tiene para el lector la ventaja de la coherencia temática, pero la desventaja de que obviamente crea una división artificial entre los posteos de *k-punk*, los artículos, las reseñas y los ensayos, y rompe la cualidad hipervincular de sus escritos. A medida que uno lee los textos, descubre las claras resonancias teóricas entre los artículos escritos sobre, digamos, el cine, la música y el activismo político en 2006 o 2007, en los que Mark está entrelazando la influencia operativa de las ideas de un teórico en particular o estableciendo los principios entre un rango de temas diferentes. Hay una cierta tendencia a que esta cualidad se pierda en la disposición temática de este volumen, pero cuando fue posible intentamos mitigar esa pérdida a través de las notas al pie. Sin embargo, a pesar de estar dispuestos temáticamente, la consistencia de esta obra a través de los diferentes tópicos continúa siendo absolutamente evidente. Estos incluyen la fidelidad de Mark a la teoría, lo que le permitía ofrecer perspectivas diferentes y desafiantes, narrativas alternativas, y producir verdades importantes. También es posible encontrar a lo largo de toda su obra una consistente concentración en los temas de clase y colectivismo, precariedad e inseguridad, depresión y enfermedad mental, dogmatismo y propósito, intentos de rastrear las formas poscapitalistas del deseo, la necesidad de explorar formas atroces de administrar la

realidad, esfuerzos por expresar formas de memoria colectiva, y una nostalgia por el modernismo popular, la hauntología y los futuros perdidos. Estoy confiado en que el ordenamiento temático de este volumen no disminuye en nada la lucidez de su obra en estos aspectos.

Es también el caso que una de las cualidades más importantes de la escritura online, la habilidad de incluir hipervínculos a referencias y fuentes, es difícil, sino directamente imposible, de reproducir en un libro impreso. Sin embargo, cuando fue posible, hemos intentado rastrear y reproducir en las notas al pie todos los hipervínculos activos incluidos en los posteos de *k-punk* y otros artículos publicados originalmente online.

Leer esta recopilación, que cubre toda una década de producción, es como hacer un viaje por la historia política y cultural reciente con la guía de Fisher. Con suerte, estos escritos, junto con sus otros libros publicados, sirvan para recordar la propia visión utópica de Mark; lo vital, necesario y excitante que fue *k-punk*, su fidelidad a las posibilidades alternativas, y simplemente lo mucho que todos hemos perdido.

Whitley Bay, febrero de 2018

PARTE 03

ELIJAN SUS ARMAS: ESCRITOS SOBRE MÚSICA

LA YA TRADICIONAL DIATRIBA CONTRA GLASTONBURY[1]

El público es el que realmente conduce a los emprendedores estudiantiles a un prematuro desinterés comercial. Cualquier organizador de eventos para el ámbito académico aprende los resultados de primera mano; la música negra no atrae a los estudiantes; se prefiere a las bandas conocidas antes que a las desconocidas; a nadie en la asociación de estudiantes le importa quiénes son las últimas figuras de culto según la crítica. Los estudiantes son el gran bastión conservador de la clase media del rock británico y, luego de más de veinte años, no parece que sus gustos vayan a cambiar.

Simon Frith, "Afterthoughts"[2]

Esto escribió Simon Frith en 1998. Y la verdad es que, veinte años más tarde, no encuentro razones para revisar su opinión.

1. k-punk, "The by Now Traditional Glasto Rant", 28 de junio de 2004, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. Simon Frith, "Afterthoughts", *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Londres, Routledge, 2017.

Naturalmente, estas reflexiones son provocadas por Glastonbury, que hoy se ha transformado casi oficialmente en la fiesta de fin de año de la población estudiantil (y graduada) de Gran Bretaña.

Debería prologar mis observaciones aquí refiriéndome a los comentarios que Ian Penman[3] hizo el año pasado más o menos en esta misma época, y si alguien duda acerca de esto –estoy seguro de que nadie lo hace–, simplemente basta con leer sus posteos sobre "Glastonburial".[4] Como Penman, yo también me enojé conmigo mismo por permitir que me afectara. El Pawboy lo describió perfectamente:

> Todavía me agita, me deja perplejo –no diría que realmente "me deprime", ya que no es verdad– pero algo como Glastonbury todavía me molesta y me fastidia de un modo que me gustaría que no lo hiciera. Realmente quisiera que no lo hiciera. ¿Podrías P-O-R-F-A-V-O-R elevar mis pies del suelo, aunque sea por un rato? P-O-R-F-A-V-O-R, eleva mis pies del suelo aunque sea por un rato... Porque esta noche hay una GALAXIA DE VACÍO.[5]

Dicho esto, obviamente no asistí –por Dios, no imaginaron que iría ni en UN MILLÓN DE AÑOS, ¿no?– y claramente la cobertura televisiva no tiene nada que ver con la experiencia real: porque allí hay BARRO (¿y no fueron las

3. Ian Penman, "Include Me Out", *The Pill Box*, 10 de julio de 2003, disponible en apawboy.blogspot.com.

4. Ian Penman, *The Pill Box*, 28 de junio de 2003, disponible en apawboy.blogspot.com. *Burial* significa en inglés "entierro" o "funeral", y es el sustantivo que se corresponde con el verbo *bury*, "enterrar" o "sepultar". Fisher parece reemplazar "Glastonbury" por "Glastonburial" para enfatizar la referencia fúnebre del nombre del festival. En su artículo, Penman utiliza un giro similar, "Glastonburied". [N. del T.]

5. *"Could you please knock me off my feet for a while"* y *"A galaxy of emptiness tonight"* son versos de la canción "Galaxy of Emptiness", de Beth Orton. [N. del T.]

anécdotas de Jo Whiley sobre el barro absolutamente graciosas e *hilarantes*?) y TRAGAFUEGOS y MALABARISTAS... (¿Habrá existido alguna vez un evento cultural importante en el que un malabarista haya estado en un radio de cien millas a la redonda?). Penman nuevamente: "Quiero decir, música en el campo, ¿de día? *¿Wtf?* Es casi deliberadamente deslibinizador".

Pero esa es la verdadera agenda, el propósito secreto de este aburguesamiento, que hoy no tiene oposición, de la cultura rock en el Reino Unido. Lo que es positivamente siniestro de Glastonbury hoy es que no es una mierda *accidentalmente*: es una mierda sistemáticamente. El mensaje oculto grita: se terminó, acérquense, acérquense a ver el espectáculo necrofílico, se acabó.

LOS QUE ENTREN AQUÍ ABANDONEN TODA VITALIDAD CULTURAL.

Aquellos que solo recuerdan el pasado están condenados a repetirlo.

Por siempre.

El programa fue casi paródicamente *soft music* para adultos en LCD, tan seguro y orgánico y saludable e inobjetable y no-controversial: ¡McCartney! ¡Oasis! ¡Franz Ferdinand!

Por supuesto, sin negros, a menos que tengan más de 60 años (James Brown, Toots and the Maytals), pero *tampoco* blanquitos, a menos que tengan más de 60 años (McCartney) o *suenen como si tuviesen* 60 años (Franz Ferdinand, Scissor Sisters)...

Llévate bien con mamá y papá, lee *The Guardian*, fuma algún porro: la totalidad de la historia del rock esfumada en un benéfico museo de formas muertas sin gracia, todos los quiebres, discontinuidades y rupturas editados o incorporados nuevamente (el escenario "dance"), su fuerza y su novedad retocadas y sometidas a un triste carnaval histórico de segunda mano, para el estúpido deleite de los Últimos Hombres... (¿Y no se veían muy ABURRIDOS? ¿No lo estarían ustedes?).

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.

RESPETO, 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 SERIO[1]

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.abstractdynamics.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". Apropiado. 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 invitable, 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–, aburrida 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 viciada y borrosa 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 indisociables. 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 desgarbados. 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 producción en estudio del rap o el drum and bass. Esto no 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 GLAMPUNK[1]

\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 ni 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 Zaratustra/ 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 dionisíaco. 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 antidionisíaco. Lo dionisíaco 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, transformándote en una estatua, un ídolo de piedra.[3]

3. Simon Reynolds, *Blissblog*, 24 de junio de 2003, disponible en blissout.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 rousseauniana 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.

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

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,

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 predadora 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. Él 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, 1989.

> 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 artibutos. 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 o

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 secularismo 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 tintura 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. Ver el punto 4 del capítulo "¿Por qué k?", incluido en *K-punk. Volumen 1*.
7. Jeff Nuttall, *Bomb 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 *Mistery 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-frankensteinianos 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 corte.

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 autolocomoción 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.[8]

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. Muerde.

8. Kodwo Eshun, *Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica*, 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 spinozísticamente 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 hipercuerpo 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 irrumpe en la escena, solo es para confundir a través de la reterritorialización.

Corte 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 - maniquíes - títeres - 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 look away/ too much for one day"* [Entonces aparté la mirada/ demasiado para un día]. Mientras tanto, invariablemente lo mirado es extraño. Es el juguete descartado de "Mind of a Toy" (un título revelador) de Visage, el objeto de los chismes en las sensibleras "Look What They've Done" y "Whispers", de *The Anvil*. El modelo aquí es –el modelo: la ansiedad– ¿cómo soy visto?
> A propósito, ¿podemos suponer que Gibson tomó el nombre *Neuromante* de "New Romantic"? Si fuera así, la

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 tendedero 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 ostentosamente 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 pseudoclásicos 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 "Malpaso 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 esquizofrénica de Foxx/Numan, sino el "agotamiento vital" del esteta 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 Murphy[9] 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 Principio del Placer, que torna tolerable la experiencia para el sujeto, *jouissance* sería un exceso de placer que lleva a la pérdida del ego y del dolor. [N. del T.]

EL NOISE COMO ANTICAPITAL: *AS THE VENEER OF DEMOCRACY STARTS TO FADE*[1]

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 Middlesex 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.

EFECTOS 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 kolectivo funk-punk de Bristol lo condujo a través del hyperdub megamezclado 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 hipertecnicista 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 construidos.

Cuando cae la máscara de la civilidad y la gorra policial 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.

"Sterezene, 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 biopolicías 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. Slavoj Žižek, "*The Matrix*, o las dos Caras de la Perversión", *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, nº 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, 1998.

> 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 concilia 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 comprando 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. Jean-François 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, e 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 causalidad*, Barcelona, Paidós, 2003.

A medida que nos despertamos del sombrío sueño del entrismo, 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 el 1999 gracias a la contribución de Mos Def–, *Anomie &*

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 deconstructivos 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 cortes, en otras palabras, los modos en los que un mundo no coincide consigo mismo, son ostentosos y están puestos en primer plano. El entrismo es la captura del *cut and paste* dentro de la falta de interrupciones del Photoshop.

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

4. Marcello Carlin, "Scritti Politti: *Early*", 12 de enero de 2005, disponible en hemingwoid.blogspot.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 dionisíaco 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 determinación ideológica):

> Es importante señalar que [...] el principio de realidad no 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 percibirla

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

Escuchen lo que Marcello llama los "pseudoestúpidos 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 Two*, Cambridge, 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 del 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 la ingeniería de nuevas formas de goce. Ciertamente la "dificultad" 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. Ibíd.

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 *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado* de Jameson, la misma sensación de estar perdido en la planicie espejada de los centros comerciales.

El realismo siempre plantea una maduración. Por supuesto que es aceptable, entendible e inevitable tener sueños tontos en la juventud, pero llega un momento en que uno debe dejar de lado esas cosas infantiles y enfrentar 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 Box[8] 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 el problema a mediados y fines de los ochenta. Tan pronto se transformó en una cuestión de empirismo sin quejas de carne dura y papas (la izquierda) versus hedonismo brilloso y atrevido (la derecha), no quedaron más opciones reales. Lo sublime había sido extirpado, y lo que quedó fue un reparo constante contra la apariencia lustrosa del centro comercial.

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

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

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, únanse y levanten su copa por una embriaguez lacrimógena); de "The Sweetest Girl" a Abi Titmuss...

Ya ha pasado mucho tiempo desde que despertamos de este sueño... Especialmente cuando, con la suspensión de los *habeas corpus* y con los principales partidos políticos prácticamente 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) Va a Ocurrir Aquí. Su "paranoia *très* 1979" es súbitamente, alarmantemente, *très* 2005:

"Rise, like lions after slumber
In unvanquishable number

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 HOY[1]

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 comezón...

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 sino 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. k-punk, "The Outside of Everything Now", 1° de mayo de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. Simon Reynolds, *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, Buenos Aires, Caja Negra, 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 período, 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 grado 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 pop 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 dificultosos 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 podrían 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 Paraíso 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 crecía 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 período de tiempo que fue posible gracias a contingencias históricas específicas.

Sin embargo, las expectativas crecieron dentro de mí, y prácticamente todo sobre lo que escribí o en lo que participé ha sido en cierto sentido un intento por mantenerme fiel al espíritu postpunk. El ciberpunk –tanto en su sentido restringido de género literario como en el sentido más amplio que le dimos en el CCRU– estaba sumamente implicado con el postpunk. Hace tiempo que ha sido reconocida la deuda de Gibson con Steely Dan y Velvet Underground, pero el tono dominante en *Neuromante* provenía del postpunk. Gibson tomó de los Meat Puppets el nombre de sus prostitutas *high-tech*, pero el ambiente tecnihilista de *Neuromante*, su apocaliptismo dub, su frenesí y sus argumentaciones quemadas por las anfetaminas, su narrativa sacudida por un dedo que presiona *fast-forward* y la supresión comatosa parecen haber sido traspuestos directamente de la escena postpunk británica.

Una de las cosas más notables del postpunk, en realidad, es la casi total borradura de los Estados Unidos y de lo norteamericano. A comienzos de mi adolescencia, el único pop norteamericano que se podía escuchar –y que no fuese disco– había que encontrarlo recorriendo fatigosamente las tiendas los sábados por la tarde; mientras que el Hot 100 de Paul Gambaccini salía por los altavoces de las tiendas. Era una ventana a un mundo horrorosamente pobre y de una banalidad apenas imaginable.

De los pocos grupos norteamericanos relevantes del período, quizá solo Devo y los Meat Puppets se inspiraron en el paisaje norteamericano (en el caso de Devo, por supuesto, los Estados Unidos fueron procesados como un montón de basura cuidadosamente artificial de desechos postindustriales). La no wave surgió del cosmopolitismo desraizado y el nihilismo transnacional de Nueva York; mientras que, de diferentes modos, los grupos norteamericanos más interesantes (Tuxedomoon y The Residents) eran eurófilos. En el postpunk, Norteamérica apareció cada vez más como una serie de huellas *etnográficas*, en el

parloteo fantasmal, eufórico, histérico y autoritario de los medios y la Amerikkkan TV a través de *Voice of America*, de Cabaret Voltaire, o *My Life in the Bush of Ghosts*, de Byrne y Eno.

Es difícil recordarlo hoy, pero en el período posterior a Vietnam y anterior al colapso del Bloque Oriental, Estados Unidos era una nación débil y paranoica, enferma de Nixon e introspectiva, aterrorizada por sus propias sombras. El postpunk fue testigo –y parodia– del aparente absurdo de que el actor idiota Reagan fuese empujado a darle una inyección de energía a la confianza norteamericana; aunque al comienzo incluso el ascenso de Reagan al poder parecía ser una siniestra broma postpunk, ya que transformaba en espeluznante realidad lo que había sido predicho por quien quizás sea una de las influencias más importantes del postpunk: Ballard. (En los Estados Unidos, *La exhibición de atrocidades* de Ballard fue retitulada *Amor y Napalm: Export USA*, y esa novela –tan omnipresente en la producción postpunk– fue un tipo de observación simultánea del modo en que Gran Bretaña se había transformado en un Los Ángeles repleto de vallas publicitarias y en una versión británica de los Estados Unidos.) Para cuando el postpunk se diluyó en la gloria resplandeciente de neón y se arruinó por la ironía de MTV, la broma ya se había, por decir lo menos, agotado. El pop se había transformado en el rock norteamericano Blue-Gene nuevamente (todavía recuerdo apenas comprender el horror que sentí cuando la *NME* comenzó a dedicarle sus tapas a Springsteen, ataviado con camiseta y jeans; y lo peor, encima, estaba por venir con otros, como The Long Ryders). El aburrimiento estaba de regreso, y ya no estaban los punks para denunciarlo. El árido centro comercial al final de la historia se abría como el único futuro posible. Peor que las oportunidades laborales que nunca aparecieron fueron las que sí lo hicieron: los trabajos para todos en el mercado repleto de luces de la Norteamérica de *Tiempo desarticulado*, en la que es 1955

por siempre... No hay sombras en las que esconderse... No hay espacio para moverse, no hay espacio para la duda...

En cierto modo, es irónico que *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* deba su nombre a una canción de Orange Juice ["Rip it Up"], ya que Orange Juice y Postcard fueron responsables de lo que en muchos sentidos fue el equivalente británico del retorno a las raíces norteamericanas de Springsteen. Si la comparación les parece extraña, piensen en el modo en que tanto Springsteen como Orange Juice defendían un tipo de autenticidad enraizada localmente y definida por su rechazo a la artificialidad. Sustituyan el uniforme de jean del *reich and roll* de Springsteen por los sweaters de *Retorno a Brideshead* de Orange Juice.[3] Como The Smiths, los Orange Juice de la era Postcard imaginaron retrospectivamente un pop británico que nunca existió. El equivalente británico de la estridencia a garganta abierta norteamericana fue un tipo de titubeo mudo de flecos blandos, una recuperación autoconsciente de los significantes de la identidad nacional similar a las poses severas de trabajador apasionado de Springsteen (¿es demasiado fantasioso escuchar en el primer Orange Juice una anticipación de la insoportable afectación y holgazanería de Hugh Grant?).

Cuando entré en la universidad en 1986, Orange Juice y The Smiths habían alcanzado el control hegemónico de la "imaginación" de los estudiantes de grado. Eran pop perfecto para hombres jóvenes que estaban destinados a seguir carreras de marketing, pero a los que les gustaba considerarse "sensibles". Orange Juice también jugó un rol central en la rehabilitación de la canción romántica. Si el romance aparecía de algún modo en el postpunk, era para ser ridiculizado o desmitificado (como en "Love und

3. *Retorno a Brideshead* es una novela de 1945 de Evelyn Waugh que tuvo una versión televisiva muy popular en 1981. Su historia se desarrolla en los ambientes de la aristocracia y la alta sociedad inglesa. [N. del T.]

Romance" de The Slits o "Love Like Anthrax" de Gang of Four), o para ser interrogado política y teóricamente al estilo Scritti o Devoto. La renovada preocupación por el amor fue una reocupación de "lo ordinario", una nueva declaración de la revivificada confianza humanista en la continuidad deshistorizada "de las cosas que se mantienen iguales".

A menudo se dice que el punk fue la versión británica de Mayo del 68, pero se fracasa en procesar los modos en los que el punk superó a los eventos de París. El 68 fue tanto un rechazo de ciertas posiciones teóricas como de las instituciones de la sociedad liberal moderna, de modo tal que, en la conflagración de la "revolución del deseo" de los sesenta, el frío spinozismo del análisis estructural de Althusser se incendió junto con los edificios. El punk y el postpunk, sin embargo, sospecharon profundamente del triunvirato dionisíaco del ocio, placer e intoxicación. La actitud requerida era de atento hiperracionalismo, un tipo de Althusser popularizado en el que la interioridad era expuesta como un engaño ideológico y las emociones eran entendidas no como "expresiones reales de la subjetividad auténtica", sino como circuitos reactivos estructuralmente construidos. La postura que demandaba una percepción de este tipo –y esta cultura era deliberada y desvergonzadamente demandante– era de "disciplina proletaria" más que de vaga indulgencia; su puritanismo hacía recordar a los sueños de igualdad social de los puritanos originales. En este sentido, el desplazamiento de Scritti del marxismo que repudia el placer a la deconstrucción "alegre" es emblemático del modo en que se desarrollaría la década, tanto en las universidades como en los *charts*. Las exorbitantes superficies de *Cupid and Psyche* pueden haber rehuido de la interioridad, pero al mismo tiempo sus simulaciones de interioridad no eran menos auténticas, menos conmovedoras que otras versiones de la interioridad provistas por otras fuentes, no-irónicas y más crédulas,

del mainstream. La persona engañada ahora era el Green Gartside que imaginaba que su inteligencia impediría su incorporación total. Pero el triunfante capitalismo en el que Green ya estaba inserto no tenía ningún problema en consumir a todos aquellos que querían ingresar en él.

En los setenta, en un intento por difundir la idea de que existían "regiones subversivas" inherentemente indigeribles por el capital, Lyotard comparó al capitalismo con un "estómago de tungsteno y carburo" que consumía todo lo que encontraba en su camino. En los ochenta, como Jameson observó, el Kapital ya se había transformado en una interioridad gigantesca sin ningún afuera: un tipo de *pleasuredome* saturado, que hacía recordar a los ambientes universales en forma de burbuja imaginados por la ciencia ficción en los setenta. Salvo que, para todo el mundo, se veía exactamente como un ambiente doméstico familiar: la organización de la casa bonita y la familia bonita ridiculizada por Jamie Reid, ahora reequipada con un distanciamiento irónico agregado y conectada veinticuatro horas a MTV. Lo que se perdió fue el "conocimiento glam" que había ingresado al pop a través del pop art: que la escena social es un escenario poblado por marionetas alimentadas con sueños baratos y sedadas por narcóticos de todo tipo. Los punks sabían que eran replicantes, que todo lo que parecía estar adentro era una maquinaria bio-psico-social que debía ser reprogramada o eliminada. El fin del punk fue el olvido de que los recuerdos eran falsos, de que la escena doméstica estaba hecha de cartón e imágenes con virus.

En el tiempo del postpunk, el pop todavía podía ser un laboratorio contracultural (siempre atacado por, pero nunca subordinado a, los dictámenes del Kapital). Realmente no está claro si el pop podrá volver a ser eso. Alguien preguntó en un panel del que participé el miércoles si excavar en el postpunk era un ejercicio de nostalgia. Pero esto implica perder completamente el punto de la crítica

de Jameson al modo nostálgico. Para Jameson, el modo nostálgico es ejemplificado a través de artefactos culturales que niegan, o más radicalmente, ignoran su propia y total deuda con el pasado. En otras palabras, ser contemporáneo no es garantía de ser moderno, especialmente en una cultura posmoderna cuya temporalidad es obsesivamente conmemorativa y basada en citas. Uno de los tics más estúpidos de la difusión cultural hoy es la necesidad de justificar el pasado en términos del presente: como si Gang of Four fuera importante solamente porque "influyó" en clones irrelevantes que están aquí hoy pero que mañana serán de segunda mano, como Bloc Party y Franz Ferdinand. Como si el simple hecho de estar aquí, ahora, significara que algo nuevo e importante está ocurriendo...

El pop podía funcionar de un modo diferente en el postpunk porque, en ese momento, era el espacio que más fácilmente se inclinaba a la producción de una colectividad contraria al consenso. El pospunk fue el despertar de la "alucinación consensuada" del Kapital, un medio para canalizar, externalizar y propagar la desazón y la discrepancia. Provocó una grieta en el modo en que la sociedad se representaba a sí misma; o más bien, expuso esa grieta. Lo que la sociedad nos hacía creer que era disfunción, queja, falla, repentinamente se trasformó en el sonido del "afuera de todo". Los álbumes, las entrevistas, la prensa musical eran los medios a través de los cuales se pudo establecer un contacto entre afectos, conceptos y compromisos que anteriormente estaban confinados al ámbito privado. Algunos en el panel del miércoles no estaban seguros de haber hecho algo realmente, de que sus sueños de hacer algo más que simplemente entretener fueran algo más que una ingenuidad juvenil, comprensible entonces, pero una vergüenza hoy. Los logros del postpunk pueden ser apreciados, por la negativa, en lo que le falta a la cultura hoy. Vayan a un lugar lleno de adolescentes y miren las cicatrices que se provocan a sí mismos en los brazos,

los antidepresivos que los sedan, la calma desesperación en sus ojos. Literalmente no saben qué es lo que les falta. Lo que no tienen es lo que producía el postpunk... Una salida... y una razón para escaparse...

¿Es este entonces un consejo desesperanzado?

Para nada.

Hay nuevos medios de producir una colectividad contraria al consenso.

Como este.

La web tiene un alcance distributivo, una instantaneidad global, cuya escala sin precedentes es fácil de subestimar. Pero su vasto potencial supera cualquier cosa que los fanzines o los discos pudieran haber logrado en los setenta. Lo que tiene que ocurrir es un tipo de "reencuadramiento existencial": que veamos lo que ocurre aquí no como el Kapital quiere que lo veamos, como escritores "fracasados" que con resentimiento se hacen un lugar en un nicho insignificante porque no pueden "lograrlo" en el iluminado interior. La lógica del Kapital insiste en que todo lo que no lo reproduce, o no es funcional a esa reproducción, es una pérdida de tiempo. Pero reencuadrar lo que ocurre implicaría revertir radicalmente esas prioridades estúpidas. Y la continua relevancia del postpunk es recordarnos que esos giros son posibles, darnos el ímpetu para desarrollar una voluntad (punk) para retomar el presente...

PARA TU DISPLACER: LA ALTA CULTURA DEL GÓTICO[1]

Ridiculizado, olvidado, pero subterráneamente vigoroso, el gótico es el último remanente del glam en la cultura popular.

El gótico es también el culto juvenil más asociado a las mujeres y la ficción. Difícilmente esto sorprenda. Como he señalado antes,[2] y como es bien sabido, la novela tiene sus orígenes en los "romances góticos", que eran predominantemente consumidos y producidos por mujeres. Y la complicidad de las mujeres con el gótico ha sido un lugar común de la crítica literaria al menos desde que Ellen Moers escribió su clásico ensayo "Female Gothic" en 1977.

¿Por qué pienso en el gótico en este momento?

En parte porque los absurdos excesos trash-aristocráticos del gótico no podrían ser más contrarios al brutilitarismo

1. k-punk, "For Your Unpleasure: The Hauteur-Couture of Goth", 1° de junio de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. El título juega con el nombre del álbum de Roxy Music, *For Your Pleasure*. [N. del T.]

2. k-punk, "Continuous Contact", 23 de enero de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

en ropa deportiva de la cultura contemporánea dominada por el hip-hop. Al mismo tiempo, sin embargo, la sombra del gótico es extrañamente visible hoy en la cultura pop, con referencias que aparecen tanto en la serie *Coronation Street* ("¡Ni siquiera eres un gótico de verdad!") como en *Big Brother* ("¿Qué es un gótico? ¿Puedes transformarme en uno?").

En parte, también, porque *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* ha revivido la fascinación por todo lo que tiene que ver con el postpunk, y el gótico es el último culto postpunk que sobrevive. Estos dos hechos hicieron que I.T.[3] y yo nos abriéramos de la masculinidad cool opresiva de la discoteca y nos desplazáramos hacia el más agradable frío de los fantasmas góticos.

El gótico tiene su propia versión de casi todas las otras culturas juveniles, por lo tanto, hay gótico techno, gótico industrial, gótico hippie, etc. Pero dejemos de lado a los machos abyectos (The Cramps, The Birthday Party), los cara de póker (el agitado dub blanco de Bauhaus) y los posmodernos (Sisters of Mercy, que desde el comienzo mutaron hacia un metagótico autoconsciente), y comencemos con Siouxsie.

Es bien sabido que The Banshees se formaron como consecuencia de una reunión de Siouxsie y Steve Severin en un show de Roxy Music en 1974. (Este dato fue reiterado en un artículo bastante extraño[4] sobre Roxy en *The Guardian* del viernes pasado, que prosigue la tendencia de la crítica de rock posmoderna al igualar "importancia" con "influencia" mucho más allá de la autoparodia, reduciendo la discusión real sobre lo que Roxy produjo a algo así como un párrafo, para luego lanzarse al estudio de los grupos a los que inspiraron). Entonces, a diferencia de

3. I.T., mi amiga y colega bloguera Infinite Thought (Nina Power).

4. Tim de Lisle, "Roxy Is the Drug", *The Guardian*, 20 de mayo de 2005, disponible en theguardian.com.

The Birthday Party, quienes, como sabemos, se indignaron cuando a su llegada a Londres se encontraron con el dominio del petulante pop new romantic, The Banshees pertenecían a un linaje del art pop que tenía una relación con la música que no era ni irónicamente distante ni directa. A pesar de toda su inventiva, a pesar de todo el daño que le causaron a la forma rock, The Birthday Party continuaban siendo románticos, desesperados por restaurar la fuerza expresiva y expresionista del rock; una búsqueda que los condujo de regreso al núcleo satánico del blues. (Si las mujeres quisieran entender cómo es ser un sujeto afligido de sexo masculino –algo que no necesariamente recomendaría– no hay un camino más rápido a "lo que hay dentro de un chico" que "Zoo Music Girl" o "Release the Bats" de The Birthday Party). A diferencia de este calor carnal, los primeros Banshees aparentaban frialdad y artificialidad deliberada.

Siouxsie provenía de la capital inglesa del art rock, la zona del sur de Londres en la que crecieron David Bowie (Beckenham) y Japan (Catford, Beckenham). Si bien Siouxsie se había involucrado con el punk desde el principio, y a pesar de que todas las principales figuras del punk (incluso Sid Vicious) se habían inspirado en Roxy, The Banshees fue el primer grupo punk que abiertamente reconoció su deuda con el glam. El glam tenía una afinidad especial con los suburbios ingleses; su ostentoso anticonvencionalismo se inspiraba negativamente en el excéntrico conformismo del césped atentamente cuidado y en la psicosis tranquilamente tratada sobre los que Siouxsie cantaba en "Suburban Relapse".

Pero el glam era el dominio del deseo masculino: ¿cómo se vería su atuendo drag cuando fuera llevado por una mujer? Se trata de una inversión particularmente fascinante si consideramos que el recurso más importante para Siouxsie no era la ambivalencia sexual serial de Bowie, sino la escenificación del deseo masculino de

Roxy Music. Puede que haya frecuentado a los *Bowie boys*, pero Siouxsie tomaba prestado mucho más de la lustrosa oscuridad vinílica de *For Your Pleasure* que de cualquier otra cosa que se pudiera encontrar en el guardarropas del Duque Blanco. Las canciones de *For Your Pleasure*, como "Beauty Queen" y "Editions of You", eran autodiagnósticos de una enfermedad masculina, un deseo especular que se fijaba en los objetos femeninos que sabía que nunca lo podrían satisfacer. Si bien ella "hace que sus ojos estrellados titilen", Ferry sabe que "nunca va a funcionar". Esta es la lógica del deseo lacaniano, que Alenka Zupančič explica del siguiente modo: "El [...] intervalo o grieta introducido por el deseo siempre es el otro imaginario, el *objet petit a* de Lacan, mientras que lo (Otro) Real del deseo permanece inalcanzable. Lo Real del deseo es *jouissance*, ese 'compañero inhumano' (como lo llama Lacan) al que el deseo se dirige más allá de su objeto, que debe permanecer inalcanzable".[5]

"In Every Dream Home a Heartache", de Roxy, trata sobre el intento, simultáneamente desencantado-cínico y deseoso-delirante, de salir de ese punto muerto. Es como si Ferry hubiera reconocido, con Lacan, que el deseo fálico es fundamentalmente masturbatorio. Es decir, dado que existe una pantalla fantasmática que impide toda relación sexual, de modo que su deseo es siempre de un "compañero inhumano", Ferry también puede tener una compañera que es literalmente inhumana: una muñeca inflable. Este escenario tuvo muchos precursores: quizás el más famoso sea "El hombre de arena", el cuento de Hoffmann (que es, por supuesto, una de las preocupaciones centrales del ensayo de Freud sobre "Lo siniestro"), pero también *La Eva futura*, la obra maestra de la ciencia ficción decadentista de Villiers de L'Isle-Adam, menos conocida, pero más

5. Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2003, p. 179.

estremecedora; y su heredera, *Las poseídas de Stepford*, de Ira Levin.

Si el problema tradicional del hombre en la cultura pop ha sido lidiar con el deseo por lo inalcanzable –para Lacan, recuerden, todo deseo es un deseo por lo inalcanzable–, entonces la dificultad adicional para la mujer ha sido aceptar el hecho de no ser lo que el hombre quiere. El Objeto sabe que lo que ella tiene no se corresponde con lo que le falta al sujeto.

Parecería que la respuesta a este dilema por parte del gótico femenino fuera asumir conscientemente el rol del "frío y distante compañero inhumano" (Žižek) del deseo fálico. El hombre glam permanece atrapado en su perfecto *penthouse*, poblado de mudas muñecas fantasmáticas; la mujer gótica, a su vez, deambula entre los roles de mujer fatal y vampiresa, súcubo, autómata. Las patologías del hombre glam son las del sujeto; la problemática de la mujer gótica es la del objeto. Recuerden que el sentido original de glamour –embrujo– alude al poder de lo autoobjetificado sobre el sujeto. "Si Dios es masculino, los ídolos son siempre femeninos", escribe Baudrillard en *De la seducción*,[6] y Siouxsie se diferencia de los íconos pop anteriores en que no fue ni un artista masculino "feminizado" hasta la iconicidad por la adoración de sus fans, ni una marioneta femenina manipulada por "svengalis" masculinos,[7] ni tampoco una mujer que heroicamente lucha por afirmar una subjetividad marginalizada. Al contrario, la perversidad de Siouxie era hacer arte a partir de su propia objetivación. Como Simon Reynolds y Joy Press dicen en *The Sex Revolts*, "la ambición de Siouxsie estaba dirigida a una exterioridad glacial del *objet d'art*", explicitada en el hecho de "rehuir de la fecundidad húmeda y palpitante

6. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1986.

7. Svengali es un personaje de la novela *Trilby* (1895) de George du Maurier, un hombre que seduce y explota a una joven irlandesa llamada precisamente Trilby. [N. del T.]

de la vida orgánica".[8] Esta negación de la interioridad –a diferencia de Lydia Lunch, Siouxsie no estaba interesada en "derramar sus tripas", en el regodeo confesional con las sustancias viscosas y las vísceras de una interioridad dañada– tampoco se corresponde con el rechazo escenificado a ser "una criatura-compañera cálida, compasiva y comprensiva" (Žižek). Como Grace Jones, quien también hizo un arte de su propia objetificación, Siouxsie no exigía R.E.S.P.E.T.O. por parte de sus pretendientes (con la implícita promesa de una relación saludable basada en la estima mutua), sino subordinación, súplica.

(El hombre gótico está excesivamente listo para obedecer, aunque –como la compulsivamente repetitiva carrera de Nick Cave ha demostrado– la postración llorona bien puede ser solamente el preludio de la destrucción homicida. Al humillarse frente a la Reina de Hielo –*"I kiss the hem of her skirt"* [beso el dobladillo de su falda]–, el hombre gótico no es ni objeto ni sujeto, sino –como sabemos– abyecto. La mejor imagen de esta lujuria estúpida es la monstruosidad esclavizante y purulenta de la portada de *Junkyard*, de The Birthday Party, y su "Release the Bats" –una canción que el grupo luego despreciaría porque creyeron que podría conducir a que los encasillaran como gótico genérico– que continúan siendo la dramatización más vibrantemente compulsiva del abyecto gótico que se rinde ante el Objeto de su agitado deseo. Cave oscila entre venerar la arrogancia femmáquinica de su Dama (*"my baby is a cool machine"* [mi chica es una fría máquina], *"she moves to the pulse of the generator"* [ella se mueve al ritmo del generador]) o babearse lascivamente con la "suciedad" de su carne (*"she doesn't mind a bit of dirt"* [a ella no le molesta un poco de suciedad]). Esto se ajusta perfectamente con la descripción de Lacan de la dama elegante,

8. Simon Reynolds y Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock and Roll*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

cuya fría abstracción no es definida por oposición a una apestosa cualidad física. El abyecto de Cave es incapaz de renunciar a su deseo, y el resultado es bien conocido: para poder continuar deseando a la mujer, debe asegurarse de no poder poseerla, "*so that l'il girl will just have to go*" [así que esa pequeña niña tendrá que irse]. Solo cuando la ha transformado en algo tan frío e inflexible como la "compañera perfecta" de Ferry o el desfile de hermosos cadáveres de Poe, su deseo puede extenderse "eternamente", porque se vuelve para siempre incapaz de ser saciado.)

En lugar de sostener una ilusoria "subjetividad auténtica" que supuestamente yace bajo el vestuario y el maquillaje, Siouxsie y Grace Jones disfrutaban transformándose en objetos de la mirada. Sin duda, ambas hubieran apreciado las burlas de Baudrillard en *De la seducción* sobre la estrategia de desenmascarar las apariencias: "No hay Dios detrás de las imágenes e, incluso, la nada que ellas encubren debe permanecer en secreto". La aceptación de Siouxsie y Jones de su objetualidad da cuenta del hecho de que existe una pulsión escópica que los machos fanáticos que lloriquean por "ser reducidos a un objeto" siempre han ignorado: la pulsión exhibicionista de *ser visto*.

Reynolds tiene razón cuando dice que "Painted Bird" (de *A Kiss in the Dreamhouse*, la obra maestra de los Banshees) y la casi contemporánea "Fireworks" son "manifiestos virtuales del gótico", pero vale la pena reflexionar sobre lo diferentes que son estas canciones en términos de su mensaje y estado de ánimo, y de la imagen estereotipada de esa cultura.

Ni "Painted Bird" ni "Fireworks" (con su "exultante imagen de autoembellecimiento, como un gesto glam que relampaguea en la oscuridad de lo mundano") son sensibleras, o absortas en sí mismas, por el contrario, son celebraciones de lo colorido y lo colectivo. "Somos fuegos artificiales", canta Siouxsie, "dibujando formas por la noche", y sería complicado encontrar una canción

que crepite con tanto goce como esta. La interpretación de Banshees de la novela de Kosinski, *El pájaro pintado*, también trata sobre el triunfo del goce colectivo por sobre la subjetividad perseguida, aislada, individualista. En la novela de Kosinski, el héroe pinta un pájaro y luego lo devuelve de regreso a su bandada, pero ya no lo reconocen y por lo tanto lo destruyen. Pero los góticos de Siouxsie no están pintados por la mano de otro; son "pájaros pintados con su propio diseño". No es el escenario trágico-heroico familiar en el que un extranjero, destinado a perder, resiste sin embargo contra la horda conformista. El "rebaño sin gracia" tiene que ser "cofundado", pero por *otro* rebaño, no por un individuo, y el resultado no es frustración, sino, nuevamente, *jouissance*: hacia el final de la canción, ya "no hay más penas".

Piensen lo diferente que es esto al aislamiento producido por Joy Division, cuyas vestimentas funcionales y su "no-imagen" implicaban la tradicional preferencia subjetivista masculina del interior por sobre el exterior, de la profundidad por sobre la superficie. Aquí había un cierto "agujero negro": la "línea de abolición" que Deleuze y Guattari describen en "Micropolítica y segmentaridad",[9] la pulsión hacia la total autodestrucción. The Banshees, al contrario, eran más como las "estrellas frías" invocadas por Neubauten: inhóspitas, remotas y, sin embargo, también reinas de una aristocracia paradójicamente igualitaria en la que la membresía no estaba garantizada por el nacimiento o la belleza, sino por la autodecoración. La base hiperblanca de Siouxsie irradiaba la "luz fría" del estrellato que Baudrillard invoca en *De la seducción*. Las estrellas "nunca brillan por su talento o por su inteligencia, brillan por su ausencia. Brillan por su nulidad y su frialdad, que es la

9. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid, Pre-Textos, 1988.

del maquillaje y el hieratismo ritual (el ritual es frío, según MacLuhan)".[10]

"La esterilidad de los ídolos es conocida", continúa Baudrillard, "no se reproducen, sino que resucitan de sus cenizas, como el fénix, o de su espejo, como la mujer seductora". El gótico siempre ha tratado sobre la replicación en lugar de la reproducción. No es coincidencia que la vampiresa femenina a menudo haya sido asociada al lesbianismo (de manera genial en el que quizás sea el film gótico definitivo, *El ansia*), porque las vampiresas y las lesbianas (como las máquinas) presentan el horror (desde el punto de vista del Uno fálico) de un poder de propagación que prescinde de la semilla masculina.

A la inversa, "el gótico femenino" a menudo presenta el embarazo como una patología, utilizando el lenguaje del horror para describir la toma gradual del cuerpo por parte de una entidad que es a la vez espantosamente familiar e increíblemente extraña. "We Hunger", incluida en *Hyaena* de The Banshees, con su "terror a la lactancia", pertenece a un linaje del terror femenino que ve al "embarazo en términos de la espantosa rapacidad del mundo de los insectos", como una "invasión de parásitos".[11]

Los principales vectores góticos de propagación son, por supuesto, los signos y la ropa (y la ropa como signo). El look de Siouxsie es, en efecto, una máscara cosmética replicable, el borramiento literal de la expresividad orgánica del rostro bajo un patrón geométrico, puros ángulos rígidos y severos contrastes entre blanco y negro. Tribalismo blanco.

En *Postpunk*, Simon dice que los primeros Banshees fueron "sexis del modo en que lo era *Crash*, de Ballard", y la teoría-ficción abstracta de Ballard es una presencia tan palpable y vasta en The Banshees como lo es en el resto del postpunk. (Es revelador que el giro de la frialdad

10. Jean Baudrillard, *De la seducción*, op. cit.

11. Simon Reynolds y Joy Press, *The Sex Revolts*, op. cit.

angular del primer sonido de The Banshees a la húmeda exuberancia de su fase posterior haya sido legitimado por la lectura de Severin de *Compañía de sueños ilimitada*). Pero lo que The Banshees tomó de Ballard fue la equivalencia de lo semiótico, lo psicótico, lo erótico y lo salvaje. Con el psicoanálisis, Ballard (gran lector de Freud) reconoce que no hay una sexualidad "biológica" esperando debajo de las "capas alienadas" de la civilización. El tema de la regresión a lo salvaje, compulsivamente repetido por Ballard, no presenta un regreso a una naturaleza bucólicamente no-simbólica, sino una caída en un espacio simbólico intensamente semiotizado y ritualizado. (Solo los posmodernos creen en una naturaleza presimbólica.) El erotismo es posible –no meramente mediado– por signos y sistemas técnicos, de modo que el cuerpo, los signos y las máquinas se vuelven intercambiables.

Baudrillard entendió muy bien esto en su ensayo de la era postpunk sobre *Crash*:

> Cada marca, cada huella, cada cicatriz en el cuerpo es como una invaginación, como la escarificación de los salvajes [...] Solo el cuerpo lastimado existe simbólicamente –para sí mismo y para los otros–, el "deseo sexual" nunca es algo sino la posibilidad que los cuerpos tienen de combinar e intercambiar sus signos. Hoy, los pocos orificios naturales a los que uno usualmente vincula con el sexo y las actividades sexuales no son nada comparados con todas las posibles heridas, todos los orificios artificiales (¿pero por qué "artificiales"?), todas las aberturas a través de las que el cuerpo es reversibilizado y, como ciertos espacios topológicos, ya no sabe más de interior o exterior [...] El sexo [...] es algo en gran medida superado por la variedad de las heridas simbólicas, que en cierto sentido son la anagramatización de la extensión total del cuerpo, pero ahora, justamente, no es más sexo, sino otra cosa [...] Los salvajes sabían cómo utilizar la totalidad

> del cuerpo para esta finalidad a través del tatuaje, el suplicio, la iniciación. La sexualidad era solamente una de las posibles metáforas del intercambio simbólico, ni siquiera la más importante ni la más prestigiosa, como lo es para nosotros en su referencia obsesiva y realista, gracias a su carácter orgánico y funcional (incluyendo el orgasmo).[12]

Como es bien sabido, la enfermedad femenina en el capitalismo a menudo se expresa no en la aseveración de lo "natural" contra lo artificial, sino en la protesta antiorgánica de los desórdenes alimenticios y la autolaceración. Es difícil no ver esto –como I.T., la bloguera Nina Power, lo hace siguiendo a Žižek– como una parte de la "obsesión" por la "referencia realista", un intento de eliminar todos los signos y rituales para poder alcanzar la cosa en sí misma sin adornos. El gótico es en muchos sentidos un intento de resarcir este déficit simbólico en la cultura posmoderna: vestirse llamativamente como reritualización, una recuperación de la superficie del cuerpo como el lugar de la laceración y la decoración, es decir, un rechazo de la idea de que el cuerpo es meramente el envase o la cobertura de la interioridad. Consideremos el calzado gótico. Con su flagrante angulosidad antiorgánica, su desprecio por los criterios utilitarios de confort o funcionalidad, los zapatos y botas góticos doblan, ribetean, retuercen y extienden el cuerpo. La ropa recobra su rol simbólico y cibernético como un *suplemento hiperbólico* del cuerpo, como lo que destruye la ilusión de unidad y proporción orgánicas.

12. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

NO IMPORTA SI TODOS MORIMOS: LA IMPÍA TRINIDAD DE THE CURE[1]

El gótico se arraigó como un culto suburbano y provinciano gracias al cual hombres y mujeres jóvenes con las caras completamente empolvadas, ropas de luto y peinados como Robert Smith podían ser vistos caminando tranquilos en ciudades pequeñas como Littlehampton e Ipswich.

Michael Bracewell, *England Is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*[2]

Cualquier discusión sobre el gótico estaría incompleta si no considerara a The Cure.

El gótico y los barrios de la periferia comparten una intimidad peculiar (nadie lo sabe mejor que Tim Burton, quien en *El joven manos de tijera* enlazó de manera brillante el aroma a Avon de los suburbios con el perfume

1. k-punk, "It Doesn't Matter if We All Die: The Cure's Unholy Trinity", 3 de agosto de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. Michael Bracewell, *England Is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*, Londres, Flamingo, 1998.

de las románticas flores góticas). Y ¿existe un grupo más suburbano que The Cure? En *England is Mine* [Inglaterra es mía], Michael Bracewell le concede mucha importancia a sus orígenes en la humilde Crawley. "Tranquila y respetable, pero carente de la superioridad burguesa de la cercana Haywards Heath (el hogar de Suede), Crawley es un ejemplo casi perfecto de Inglaterra en su versión menos sorprendente", escribió.[3] Para Bracewell, el grupo constituye el sonido de los espacios intermedios de la cultura inglesa: los suburbios, sí, pero también, la adolescencia, el suburbio del alma. The Cure es la personificación de lo no-demasiado y lo no-todavía: no demasiado despreciados, pero nunca realmente respetados; no veteranos del punk, pero tampoco góticos genéricos. La sospecha que los ha perseguido es la de ser farsantes; sin embargo, la inautenticidad –en cuanto condición existencial– fue la característica principal de The Cure. Podemos escucharla claramente en el grano de la voz de Robert Smith. Bracewell nuevamente:

> Cuando Smith cantaba, no se trataba tanto de sus letras aciagas como del sonido de su voz, que le otorgaba a The Cure su hipnótica monotonía: era la voz del aburrimiento nervioso en una habitación de ciudad pequeña, acallada bajo sofocantes capas de hastío. Alternativamente irritada o petulante, sin aliento por la angustia o balbuceada con una furia incoherente, la voz de Smith era única porque hacía que la monotonía fuera maleable.[4]

Hay un período, un momento, en el que los grupos se transforman en lo que son. Todo lo que ha ocurrido anteriormente es ensayo y preparación; todo lo que viene después es declive o evasión. Roxy Music fueron ellos

3. Ibíd.
4. Ibíd.

mismos inmediatamente: la marca de la banda quedó establecida en las primeras notas de "Remake, Remodel" (en consecuencia, la carrera posterior de Ferry fue un largo ensayo sobre la desilusión y el regreso postergado), pero es más habitual que a un grupo le lleve un tiempo encontrarse a sí mismo; emerger gradualmente de un capullo de alusiones, homenajes y plagios. No fue exactamente así en el caso de The Cure, cuyos mejores trabajos siempre fueron producidos en negociación con sus influencias.

Su estilo temprano (una arácnida subpsicodelia de pub con crestas punk) hoy suena como una serie de bocetos pobres. Los The Cure se transformaron en ellos mismos en ese momento –que duró tres álbumes–, luego de haber abandonado la petulante extravagancia de *Three Imaginary Boys*, pero antes de haber entrado en la zona de confort de ser una marca reconocible. Para ese entonces, el pantopersonaje de Smith (lápiz labial embadurnado, cerveza tibia y Edward Lear) ya se había transformado en un arquetipo en el cementerio semiótico de la disco estudiantil, y los parámetros del estilo de The Cure se habían establecido con solidez, marcados por lo que rápidamente se transformó en una oscilación regular entre una jovialidad post-*Sgt. Pepper* y una desesperanza en cómodas pantuflas. Todo el drama de autodescubrimiento inestable y experimentalismo existencial que hace que el tríptico fundamental compuesto por *Seventeen Seconds*, *Faith* y *Pornography* sea tan cautivante se ha perdido.

Los tres álbumes fundamentales de The Cure emergieron de las sombras de otras dos bandas, cuya reputación se destacaba por sobre la de ellos: The Banshees y Joy Division. Smith nunca ocultó su obsesión por The Banshees, con quienes luego tocaría como guitarrista invitado. Cuando el primer bajista de la banda, Michael Dempsey, los dejó, fue porque él "quería que fuéramos XTC parte 2", mientras que Smith "quería que fuéramos The Banshees parte 2".

El look de Robert Smith –una muñeca de trapo con cara de payaso Caligari– era el complemento masculino de Siouxsie. Y como ocurría con Siouxsie, el nido de pájaros en la cabeza, el maquillaje facial blanco alabastrino, el delineador y el labial mal aplicado de Smith podían ser fácilmente copiados; un kit listo para ser imitado en cualquier habitación suburbana. Era una máscara de morbidez, un signo de que quien la portaba prefería manía y obsesión por sobre "una personalidad integral".

La morbidez gótica provenía en parte de un desprecio schopenhaueriano por la vida orgánica: desde la perspectiva del gótico, la muerte era la verdad de la sexualidad. La sexualidad era lo que el interminable ciclo de nacimiento, reproducción y muerte (tal como fue fríamente examinado por Siouxsie en "Circle", de *A Kiss in the Dreamhouse*) necesitaba para poder perpetuarse. La muerte está fuera de este circuito y a la vez es de lo que trata realmente. Afirmar la sexualidad significa afirmar el mundo, mientras que el gótico se ubica a sí mismo, según la maravillosa expresión de Houellebecq, contra el mundo y contra la vida. A comienzos de los ochenta era posible proponer una antitradición del rock que tuviera afiliaciones similares, un linaje del rock anhedónico, antivital, que comenzó con los Stones –con el neurasténico Jagger de "Paint it Black" más que con el dividido Dioniso demoníaco de "Sympathy for the Devil"– y luego se transmitió a través de The Stooges y los Pistols, antes de alcanzar su nadir-cenit con Joy Division. Pero el gótico sospechaba que el rock era *siempre y esencialmente* un viaje hacia la muerte. Esa fue la maniobra de The Birthday Party, quienes encontraron la mitología del rock nuevamente en los cruces de rutas acechados por el vudú y los fétidos pantanos del blues. Después de todo, ¿no es el blues la más clara demostración de la discrepancia entre el deseo y el goce, y por lo tanto, de la validez de la teoría de la pulsión de muerte? El hechizo

del blues –o su *jou-jou*–[5] reside en el goce de deseos que no pueden ser satisfechos.

Mientras que The Birthday Party literalizó el regreso al blues –su carrera fue un frenético repaso de la historia del rock, que comenzó con el modernismo de Pere Ubu/ The Pop Group y terminó en una reimaginación febril del blues–, The Cure, como The Banshees, fueron hacia el otro extremo. Al mantenerse fieles al imperativo modernista del postpunk (novedad o nada), prefirieron un sonido más etéreo que terrenal, más artificial que visceral. Es posible escucharlo en la guitarra de Smith, que, envuelta en *phasers* y *flangers*, castrada y desustancializada, aspira a ser puro efecto despojado de todo ataque rockero. (¿Es este el primer paso hacia la amorfia endulzada de My Bloody Valentine?) La versión de The Cure del goce en la frustración del deseo del blues puede escucharse en "A Forest": la canción en la que, irónicamente, el grupo se encontró a sí mismo, ya que trata sobre la pérdida, o más bien, sobre el encuentro con lo que nunca podrá ser poseído. *"The girl was never there"* [La chica nunca estuvo allí], canta Smith, una línea que podría ser de Scritti o de Lacan. *"Running towards nothing. Again and again and again..."* [Corre hacia la nada. Una y otra y otra vez...], Smith –un Scotty suburbano que busca a su Madeleine– persigue el deseo-quimera, el *objet petit a*, a través de un paisaje de sueños vívidamente pintado con sonidos de sintetizadores oníricos, máquinas de ritmos y la guitarra saturada de sus efectos. "A Forest" fue el tráiler de *Seventeen Seconds*, y resultó ser la pieza principal del álbum. Los sintetizadores y la caja de ritmos le dan un lustre moderno ausente en el ajetreo básico de *Three*

5. *Juju* es el título del cuarto álbum de estudio de Siouxsie and The Banshees. El término remite a un objeto venerado y utilizado como fetiche o amuleto en África Occidental. Aquí, Fisher parece jugar con esa referencia en conjunción con la *jouissance* lacaniana, siempre presente en sus textos de este período. [N. del T.]

Imaginary Boys. Smith escuchaba *Astral Weeks*, Hendrix, Nick Drake y *Low* de Bowie, y quería un álbum que fuera una síntesis de los cuatro. El resultado fue más y menos que eso. Tan inglés como The Smiths, pero, naturalmente, mucho más modernista y mucho menos realista, *Seventeen Seconds* te ubica mentalmente en una casa suburbana desierta, con sus amplios espacios blancos y sus tarimas vacías, decoradas con las telarañas ornamentadas de la guitarra de Smith. Emocionalmente, la petulancia efervescente del primer álbum había disminuido, aunque, incluso si el ánimo predominante es lúgubre, todavía no es el mórbido gótico. Pero hay un tipo de desapego cultivado, Smith asume un "ausentismo ostentoso", se disocia de la vida cotidiana concebida con una dramaturgia de efigies: *"It's just your part/ in the play/ for today..."* [Es solo tu parte/ en la obra/ de hoy...].

En el año 2000, Smith contó en *Uncut*:

> Tenía 21 años, pero me sentía muy viejo. En realidad, me sentía más viejo de lo que me siento ahora. No tenía absolutamente ninguna esperanza sobre el futuro. Sentía que la vida no tenía sentido. No tenía fe en nada. Simplemente no veía que continuar con la vida tuviera sentido. En los dos años siguientes, realmente sentí que no iba a vivir mucho más. Me esforcé especialmente en asegurarme de que no ocurriera eso.

Desde el comienzo, *Faith* se concentra en esta desolación ojerosa, y permanece allí. En lo afectivo, el álbum es sorprendentemente férreo, como *Unknown Pleasures* y *Closer*. La (ansiedad por) la influencia de Joy Division flota sobre *Faith* como un agrio paño mortuorio, la fuente oscura de su energía paradójicamente entrópica, lo que lo hace posible pero también lo que lo relega al estatus de un espectro. "Todo se vio reforzado por el hecho de que Ian Curtis se había suicidado", recuerda Smith en la

entrevista de *Uncut*, hablando de la generación post Joy Division (que, por supuesto, incluía a New Order), que se consideraba a sí misma inauténtica simplemente por el hecho de seguir viva. "Sabía que, en comparación, The Cure era considerado falso, y de repente me di cuenta de que para que este álbum fuera convincente iba a tener que matarme. Si quería que la gente aceptara lo que estábamos haciendo, iba a tener que dar el último paso."[6]

Sin embargo, *Faith* se habría beneficiado si hubiese continuado su monotonía emocional incluso con más tenacidad, si hubiese desechado toda la adrenalina restante y extirpado los dos tracks *up-tempo* ("Primary" y "Doubt"). En todos los otros tracks, *Faith detiene* al pop llevándolo lo más cerca posible de la inmovilidad total, pero sin llegar al punto muerto sobre el que el grupo había cantado anteriormente, en su encarnación más veloz. No había calma en la inmovilidad de *Faith*. No es un álbum tranquilo, sino tranquilizado, lleno de sedantes; no tanto oceánico como anegado, cenagoso. (De hecho, *Faith* fue grabado bajo los efectos de la cocaína, no de tranquilizantes.) Parece venir de un planeta en el que la gravedad es más poderosa. Los sintetizadores, más que nunca en primer plano, contribuyen a generar ese efecto de pesadumbre viscosa. Poseen una *calidez fría*, que llena el sonido como un Valium que entra al torrente sanguíneo. Con *Faith*, como con los tranquilizantes, es como si la *agudeza hubiera desaparecido*. Su mundo no tiene ángulos, solo un aire viciado, una niebla de turbia tristeza. Carece de la cualidad *clínica* de Joy Division; este no es el sonido de la depresión ni tampoco, como en *Movement*, del estrés postraumático, sino un tipo de fatalismo total en el que nada importa demasiado, en el que "todos los gatos son pardos". *Faith* encuentra una extraña euforia al resignar toda esperanza, al hacerse el

6. James Oldham, "Bad Medicine", *Uncut*, 2 de enero de 2000, disponible en afoolisharrangement.com.

muerto mientras realiza los movimientos de un zombi "que respira como un hombre empastillado". Bracewell hace su más apropiada descripción del sonido de The Cure cuando se la aplica a *Faith*.

> No hay entendimiento ni polémica: no hay mensajes ni himnos para congregarse. Más bien, The Cure es la expresión musical de los suburbios: un sonido denso y repetitivo, un hipnótico canto fúnebre compuesto por sonidos infinitamente transferibles; y todos suenan como si fueran a continuar por siempre, como si fueran avenidas, calles y caminos sin fin.[7]

Los tracks de *Faith* son dilatados, hipnóticos (o hipnagógicos) en su carácter repetitivo; la depresión de Smith, un espectro que entra luego de las introducciones que duran noventa segundos o dos minutos. Atraviesen el espejo junto a Smith y lo que el no iniciado escuchará como música fúnebre sin dirección se transformará en planicies adictivas, amables tormentas de nieve en las que disfrutarán perderse. Luego de esto, esperarán recuperarse y regresar, un aliento compensatorio.

Sin embargo, la temporada de The Cure en el infierno estaba lejos de terminarse, y *Pornography* supera a *Faith* en enervación mórbida. El carácter amorfo de *Faith* es reemplazado por una nueva y áspera abrasión y una urgencia rítmica nerviosa, que fue la interpretación de The Cure del sonido tribal que estaba entonces de moda. Su patrón parece estar en los tracks de *Closer* menos cargados de sintetizadores y más mecánico-brutalistas ("Atrocity Exhibition", "Colony"); los espacios huecos y cavernosos de PiL; la anomia urbana que baila sobre las ruinas de Killing Joke. Al final, parece como "Flowers of Romance"

7. Michael Bracewell, *England Is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*, op. cit.

cantada por un neurasténico más que por un histérico, Killing Joke alimentado por un mal viaje de ácidos y sedantes; 23 Skidoo de bajón, todo a la vez.

La primera canción, "One Hundred Years", es la obra maestra de The Cure. Comienza del mismo modo en que va a continuar, con Smith recitando "no importa si todos morimos", una invitación incluso más intimidatoria que la hecha por el presentador circense Curtis en "Atrocity Exhibition" ("Este es el camino, entren"). Como "Disorder" de Joy Division, "One Hundred Years" parece levantar la cabeza por sobre la autoabsorción mórbida para mirar al mundo –sus palabras son una cinta de teletipo de la Guerra Fría filtrada a través del sistema nervioso de un adolescente en el medio de una crisis–, pero en realidad solo toma en consideración aquellas cosas que confirman su hipótesis de que la desesperanza cósmica es la única actitud justificable. *"Ambition in the back of a black car... Sharing the world with slaughtered pigs... The soldiers close in..."* [La ambición en el asiento trasero de un coche negro... Compartir el mundo con cerdos masacrados... Los soldados se acercan...], Smith aparece como el Newton de Bowie en la película *El hombre que cayó a la Tierra*, fascinado y atontado por un panel de pantallas de televisión, todas con malas noticias. Lo que hace que esto sea más estimulante que miserable es la urgencia necrótica de la caja de ritmos death-disco y el riff de la guitarra de Smith, que resplandece como el fulgor de la angustia en un cielo ligeramente contaminado.

La guitarra de Smith en *Pornography* a menudo suena oriental, un Oriente fantasmático en el que todos los sueños hippies de exótica liberación mental han sido rociados con napalm hasta ser olvidados. Es sabido que *Pornography* fue grabado bajo los efectos del LSD rebajados por el alcohol (la banda se quedaba merodeando en un pub a la espera de que los efectos del ácido pasaran antes de volver al estudio), pero es psicodélico en el mismo

sentido en que *Apocalypse Now* lo es. (Hay fundamentos para sostener que *Apocalypse Now* –con su sobrecarga mediática de porno bélico, su delirio esquizofrénico, su sensación de que El Final está solo a unos minutos de distancia– fue *el* film postpunk; 23 Skidoo, a su vez, parece haberse formado completamente a partir de su visión.) El delirio de *Pornography* es un mal viaje de la película *Alucinaciones del pasado*, una fiebre indochina psíquica soñada en una habitación de Crawley, los alucinógenos que dan una forma expandida y distorsionada a las ansiedades evocadas por el corazón suburbano de las tinieblas.

Las letras de Smith destruyen el sentido para privilegiar el impacto de la imagen. Él siempre ha sido un "proveedor de ambientes fílmicos" (Bracewell), y las canciones de *Pornography* transmiten los ánimos a través de imágenes impactantes (*"voodoo smile, siamese twins"* [sonrisa vudú, mellizos siameses]) que nunca llegan a ser coherentes en un sentido claro. El álbum es el equivalente gótico de una caja de bombones: un ejercicio de pura indulgencia morbosa vaciada de todo vitoreo. Al final del track que da nombre al álbum, hay un aullido rechinante que suena como "Atrocity Exhibition" de Joy Division empalmada junto con los *Himnos* de Stockhausen: Smith busca la redención. *"I must fight this sickness. Find a cure."* [Debo pelear contra esta enfermedad. Encontrar una cura]. Pero la enfermedad, la enfermedad era lo más interesante que tenía The Cure.

MIRA LA LUZ[1]

La imagen de portada es la onda sonora del canto de un mirlo recreada como formación geológica. *Aerial*, de Kate Bush, es música ligera deleuziana: un paisaje de gorjeos luminosos, numinosos, de mujeres-animales transformadas, un himno a la luz y la liviandad.

Voy a coincidir con lo que ya se ha transformado en un consenso de la crítica: dejando de lado el track "King of the Mountain", el primer álbum, *A Sea of Honey*, es meramente un aperitivo para el segundo CD, la suntuosa suite de canciones que conforma *A Sky of Honey*.

A primera vista, para su regreso después de doce años, Bush podría haber montado un show dedicado a la Relevancia al estilo de Bowie o Madonna, o reclinarse en una "atemporalidad" aerografiada por músicos sesionistas como Bryan Ferry. En este caso, rumbea hacia la segunda opción, pero con un éxito considerablemente mayor al

1. k-punk, "Look at the Light", 16 de noviembre de 2005, disponible en k-punk.org.

que Ferry ha alcanzado en sus álbumes solistas de los últimos veinte años. La paleta sonora a partir de la que Bush ha construido *Aerial* contiene pocos elementos sueltos, y difícilmente encontremos en ella algo que pudiera haber incomodado a una audiencia de mediados de los ochenta.

Y sin embargo... *A Sky of Honey*, en particular, tiene el *sabor*, si no la instrumentación, de géneros posteriores. El canto intermitente de las aves, los centelleantes oleajes de las tenues cuerdas y sintetizadores, los cambios en la atmósfera –ahora calmada, ahora tempestuosa, ahora húmeda, ahora temperada– recuerdan al ambient jungle (más de una vez me vino a la mente "Mother" de Goldie), la vastedad embriagada de opiáceos del microhouse, el techno pastoral inglés de Ultramarine.

En "Del ritornelo", incluido en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari escriben sobre el canto de las aves. Por un lado, el ritornelo es una marca territorial, la huella de una interioridad; por el otro, se abre hacia el cosmos. *Aerial* es doble de un modo similar: *A Sea of Honey* explora lo subrepticio [*heimlich*]; *A Sky of Honey* sueña lo cósmico.

"King of the Mountain" ha sido uno de los singles del año, insidioso e insinuante más que inmediato, la seducción de un lado oculto que se vuelve un hábito antes de que seas consciente de ello. Su nido barrido por la nieve contiene la interpretación más grande, más elemental, de los temas gemelos que dominan *A Sea of Honey*: la domesticidad y el aislamiento. Kane en Xanadú duplica a Elvis en Graceland, ambos aullando al viento la melancólica opulencia de sus mansiones vacías.

Las otras canciones de *A Sea of Honey* se retiran de estos paisajes míticos y mediáticos hacia un territorio más íntimo. Bush coquetea con la indulgencia sentimental en "Bertie", la canción dedicada a su hijo, y medita sobre la línea entre la felicidad y la banalidad, *pathos* y *bathos*, en "How to be Invisible" y "Mrs Bartolozzi", con su imaginería de anoraks, alhelíes y lavarropas.

Lo fascinante de *A Sea of Honey* es su exploración de la felicidad de la Madre, extirpada, por defecto, de la historia del rock que continuamente ha escenificado el corte de los lazos, el rechazo de lo maternal. Hay algo opresivo y empalagoso en el espacio doméstico, algo sofocante y vorazmente insaciable en la interioridad protegida creada por Bush. El "idilio doméstico" es literalmente agorafóbico, preocupado por un Afuera que pretende mantener a raya. "How to be Invisible" es un hechizo por el que los objetos ultracotidianos son blandidos como amuletos protectores, preservadores de una domesticidad que se ha retirado del mundo social. Sin embargo, lo *heimlich*, lo familiar, es siempre, también, lo *unheimlich*, lo no-familiar, lo ominoso. En "Mrs. Bartolozzi", la soledad de una viuda transforma el lavado de ropa en una danza erótica de Švankmajer, el aburrimiento, la soledad y la tristeza de una mente confinada que transfigura ropas vacías en un teatro de la memoria animista. En estos horizontes delimitados, limpiar el suelo se transforma en una práctica religiosa, un acto de duelo y melancolía.

Si *A Sea of Honey* es un delirio doméstico, sus espacios están completamente alfombrados y empapelados, entonces *A Sky of Honey* es una pantalla *panorámica*, como dice la letra de su track más destacado, "Nocturn". Todo se abre. Es como si dejáramos el capullo artificial de la casa para salir a dar una vuelta por el jardín, un jardín que se transforma en una exuberante selva de Ernst...

Lo que más impresiona de *A Sky of Honey* es la majestuosidad de su composición. Suena como algo que Bush ya había realizado en el pasado, pero no hay nada en su obra tan *sostenido* como esto. Quiero decir "composición" en el sentido pictórico tanto como en el musical, ya que *A Sky of Honey* es el álbum más pictórico de Bush: cada sonido es una delicada pincelada sobre un cuadro delicadamente construido y minuciosamente concebido. Van Gogh ("*The flowers are melting*" [Las flores se están derritiendo]),

Chagall, Ernst, tanto como Joyce o Brontë, parecen ser las manos que la guían. El medio del pintor, la luz, puede que sea la principal preocupación de *A Sky of Honey*. La imagen de la obra de un artista callejero destruida por la lluvia es central en *A Sky of Honey*: *"All the colours are running"* [Todos los colores se escapan]. Sin embargo, no hay en él un ánimo de arrepentimiento o melancolía que persista; en un instante, Bush ya se encuentra celebrando "el maravilloso atardecer" en el que se han trasformado los colores al escapar. Irónicamente para un álbum tan cuidadosa y artísticamente *diseñado*, tan ajeno a la espontaneidad del jazz y del rock, el mensaje es que el Accidente es la forma más excelsa de la creación. De manera amable se nos pide que disfrutemos de la inocencia del devenir, *"look at the light, and all the time it's a changing"* [mira la luz, y todo el tiempo es una transformación]. El álbum celebra la fragilidad, propia de las alas de una mariposa, del Momento; la naturaleza esencial –nunca estática– que intensamente compone y de la que está compuesta; las iridiscencias siempre evanescentes del "lugar intermedio" en el que siempre estamos perdidos. Entre el insomnio y el sueño, entre la tierra y el mar, entre el cielo y el polvo, entre el día y la noche, *A Sky of Honey* alcanza su meseta anticlimática, su equilibrio, en los últimos tres tracks, "Somewhere in Between", "Nocturn" y "Aerial". En "Somewhere in Between" hemos llegado al atardecer, el momento en el que todo se desustancializa; y la canción es una danza de luz moribunda, el paladeo del estado embrujado, intermedio, del crepúsculo. "Nocturn" está a la altura de cualquier otra cosa que Bush haya realizado; su álbum onírico, oceánico, es un tipo de respuesta inmóvil a "Horses" de Patti Smith, el río correntoso de las angustias y pasiones de Smith aquietado y calmado para transformarse en un plácido lago en el que nadan y se mezclan añoranzas anfibias. "Nocturn" es un viaje al fin de la noche muy diferente al que emprendió Céline: una

expansión visionaria al estilo de Van Gogh para alcanzar tanto el cielo, arriba, como abajo, el mar.

"The stars are caught in our hair
The stars are on our fingers
A veil of diamond dust
Just reach up and touch it
The sky's above our heads
The sea's around our legs
In milky, silky water
We swim further and further
We dive down... We dive down..."

[Las estrellas están atrapadas en nuestro cabello
Las estrellas están en nuestros dedos
Un velo de polvo de diamantes
Simplemente extiéndete y tócalo
El cielo sobre nuestras cabezas
El mar alrededor de nuestras piernas
En agua suave, lechosa
Nadamos cada vez más lejos
Nos sumergimos... nos sumergimos...]

Hay aquí referencias a la Anna Livia Plurabelle de Joyce, el río que se dirige hacia el mar que se lo va a tragar, tal como la mente que sueña se despierta. Luego viene el regreso veteado de la luz del sol en "Aerial", destellos de luz sobre la superficie del agua, "todos los pájaros riendo" y Bush se les suma.

Magistral, incluso mejora con cada escucha.

¿EL POP ESTÁ MUERTO EN VIDA?[1]

Existe una fascinación híbrida por la hauntología, y también una ansiedad creciente sobre la muerte, la desaparición, el final del pop. Algunos ejemplos: ese atroz artículo sobre "la muerte de la música negra"[2] (significativo solo por las estadísticas que cita), el resumen de 2005 de Simon para *Frieze*,[3] y una serie de hilos recientes en *Dissensus*. La sospecha es inevitable: una de las razones por las que hoy la hauntología nos interpela tanto es porque, de modo inconsciente, aunque cada vez más conscientemente, sospechamos que algo ha muerto.

"Nothing lasts forever, of that I'm sure" [Nada dura para siempre, de eso estoy seguro].

1. k-punk, "Is Pop Undead?", 31 de enero de 2006, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. Hannah Pool, "Whiteout", *The Guardian*, 28 de enero de 2006, disponible en theguardian.com.

3. Simon Reynolds, "Music 2005", *Frieze*, 15 de enero de 2006, disponible en frieze.com.

Los anuncios de la muerte del pop no son algo nuevo, por supuesto. Y hay muchas razones para ser escéptico sobre ese lenguaje de "muerte" y morbidez (no es menor que le conceda demasiado a las valorizaciones vitalistas de la vida). El hecho es que nada realmente muere, no en términos culturales. En cierto momento –que en general solo es discernible retrospectivamente–, las culturas llegan a puntos muertos, dejan de renovarse, se osifican hasta convertirse en tradición. No desaparecen, permanecen muertas en vida, sobreviven a partir de una energía vieja, moviéndose solo por el peso de la inercia, como el ciclista difunto de Baudrillard. Las culturas son vibrantes, chispeantes solo por un tiempo. La poesía lírica, la novela, la ópera, el jazz, todas tuvieron su tiempo; nadie se pregunta si esas culturas *murieron;* sobreviven, pero con su voluntad de poder disminuida, su capacidad de definir una época perdida. Ya no son relevantes o existenciales, se vuelven históricas y estéticas; estilos de vida, no modos de vida.

Nos refugiamos en la creencia de que el pop debería ser inmune a este proceso por la ilusión de la que es víctima toda cultura, toda civilización (quizás sea una ilusión necesaria): la creencia de que nuestra propia cultura continuará por siempre. La pregunta que debemos hacernos, entonces, no es tanto "¿va a morir el pop?", sino ¿ha llegado el pop al punto de estar muerto en vida? ¿Nos ha seducido con un tango entrópico, sujetándonos con dedos zombis mientras se desinfla lentamente hacia la irrelevancia permanente? Son preguntas que vale la pena plantear, aunque sea solo por el hecho de que no hacerlas implicaría la certeza de que el pop realmente alcanzó su fase terminal.

Lo que me alarma es la falta de alarma sobre la situación actual del pop. ¿Dónde está el coro de desaprobación e inquietud respecto de un grupo como Arctic Monkeys? Es verdad que los Arctic Monkeys no son significativamente

peores que ninguno de sus antepasados retro (aunque si algo debería encender las alarmas es creer que vale la pena comentar, o incluso celebrar ligeramente, que alguien "no sea peor" que sus mediocres predecesores). Lo que es novedoso es la discrepancia entre los modestos "logros" de los Arctic Monkeys y la escala de su éxito. Por supuesto, nunca fue tan fácil alcanzar el reconocimiento de la crítica, así que no debería sorprendernos que *NME* ubique al álbum de los Monkeys como el quinto mejor álbum británico de todos los tiempos (en realidad, la repulsión sería una respuesta más apropiada). Pero esas sobrevaloraciones subjetivas y profesionalmente convenientes serían insignificantes si no fuera por la escala *cuantitativa* del éxito de los Arctic Monkeys: ¡el álbum debut que más rápido se vendió en Gran Bretaña en toda la historia! Lo que esto implica es un déficit libidinal tanto en la audiencia pop como en sus viejos comentadores mediáticos, una tendencia que es mucho más preocupante.

El éxito de los Arctic Monkeys es una triste noticia tanto para los popistas como para aquellos que todavía le juramos lealtad a las tendencias modernistas del pop. (Debería señalar aquí que, con el r&b y el hip-hop tambaleando y tartamudeando, el pop aprobado por los "popistas" ha sido uno de los últimos espacios en los que la parpadeante llama del modernismo persiste.) Como Marcello ha sugerido recientemente sobre *Church of Me*, el nuevo new pop (Rachel Stevens, Girls Aloud) es apenas estable; sin dudas no es próspero, y sus ventas (relativamente) decepcionantes se comparan de manera siniestra con el triunfo voraz del indie retro y la nueva autenticidad (¡Blunt!, ¡Jack Johnson!). Se ha producido una cierta inversión: el nuevo new pop ocupa la vieja posición independiente pre-indie de lo experimental-popular, y el indie domina el mainstream. (Por lo tanto, voy a sostener, contra lo que dice Simon en el artículo de *Frieze*, que el nuevo new pop, y no la horrorosa fusión "del grime y el rock indie", es

el equivalente más cercano que tenemos del postpunk.) Podemos extraer una pequeña muestra de nuestro tiempo del hecho de que la *NME* haya quedado reducida a la prohibición ostentosa de Blunt en su ceremonia de entrega de premios (porque, naturalmente, hay una distancia abismal entre su balbuceo sensiblero y el de los consentidos de la revista). James Blunt versus Coldplay: ¿a esto ha quedado reducido el antagonismo del pop? Un pseudoconflicto que solo debería provocar una burla swiftiana.

"Hate's not your enemy. Love's your enemy" [El odio no es tu enemigo. El amor es tu enemigo].

Los antagonismos plásticos de este tipo (y el indie de *NME*/corporativo no puede sobrevivir si no convence a sus consumidores de que son una *alternativa* a algo, de que hay *alguna* región de la mediocridad del sentido común, complaciente y a medio camino, que ya no ocupan) sustituyen a los antagonismos reales que sostenían al pop en el pasado. Incluso los devotos más ardientes deben sentir que algo falta: hay una pista en los ojos de cachorro adicto de Doherty, quien reconoce el triste hecho de que incluso si se muriera, no dejaría de ser una pantomima. (Aunque podemos sospechar que el malestar actual tiene que ver, en gran parte, con que ni siquiera nos damos cuenta de que "algo falta", y mucho menos lo anhelamos o lamentamos su pérdida.)

El indie puede haber expulsado casi por completo a los músicos negros de los charts británicos y la hibridez puede estar fuera de agenda, pero apuesto hasta el último centavo que todas esas bandas indie simplemente *aman* el r&b y el hip-hop. La versión más febril del pop fue avivada por energías críticas y negativas que hoy se han agotado o que han sido *extirpadas* por ser demasiado *descorteses* para el popurrí actual del buffet posmoderno, en el que puede haber un poco de indie por aquí y un poco de r&b por allá, en el que las contradicciones y anomalías han sido suprimidas con Photoshop, en el que todo encaja con

alegría en un carrito de compras perfectamente ajustado. Si el tumulto revolucionario de la era postpunk se caracterizó por la insatisfacción, la ansiedad, la falta de certezas, la hostilidad y la arbitrariedad incesante –es decir, por una atmósfera de crítica implacable–, la escena pop actual está cubierta por la aceptación laxa y desabrida, el hedonismo inactivo y la autosatisfacción lujuriante (¡TODAS esas ceremonias de premiación!), es decir, por la publicidad.

El pop de hoy carece de la capacidad de *nihilización*, de producir nuevos potenciales a través de la negación de lo que ya existe. Un ejemplo de muchos posibles, The Birthday Party y el new pop se negaban entre sí: lejos de participar en una relación de mutua aceptación o de mutua ignorancia, cada uno se autodefinía en gran parte a partir de *no ser* el otro. No deberíamos apresurarnos y concebir esto en los simplistas términos dialécticos de tesis-antítesis, ya que las relaciones no son solo oposicionales, sino que siempre hay más de un modo de negar y siempre es posible que cualquier cosa individual niegue a más de un Otro. Parece al menos verosímil sugerir que la capacidad renovada de nihilización es lo que ha conducido al pop. Así que atrevámonos a concebir al pop no como un archipiélago de opiniones vecinas no conflictivas, no como una secuencia de hibridaciones felices o inconmensurabilidades insípidas, sino como una espiral de vórtices nihilistas. Un modelo del pop con esas características es completamente extraño para las ortodoxias posmodernas. Pero el pop es modernista o no es nada.

Solo porque algo sea actual no significa que sea nuevo. Decir que el pop era mejor hace veinticinco años no es ser nostálgico; al contrario, es resistirse a la nostalgia ambiente, hermética, total que no solo tolera, sino que también disfruta de los últimos estertores de la cinta caminadora en reversa del indie.

Desechemos de una vez y para siempre la positividad forzosa del deleuzianismo-popista/popismo-deleuziano.

El hecho de que estemos vivos hoy no significa que debamos comprometernos con la creencia de que este es el mejor tiempo para vivir que haya existido. No tenemos la obligación de *ir en busca* del entretenimiento y difundir un poco de entusiasmo en cada lugar que visitemos. (Piensen lo difícil que era *complacer* a las audiencias a mediados de los setenta, en el contexto de una verdadera cornucopia en comparación con el sombrío desierto de hoy.) Así que, por favor, no hagamos homilías consumistas sobre el hecho de que "siempre es posible encontrar buenos álbumes, sin importar el año". Sí, por supuesto que es posible, pero cuando el pop es reducido a *buenos álbumes*, está todo terminado. Si el pop ya no puede congregar una nihilización del Mundo, una nihilización de lo Posible, entonces solo los fantasmas serán dignos de nuestro tiempo.

MEMOREX PARA LOS KRAKENS: EL MODERNISMO PULP DE THE FALL[1]

PARTE I

Quizás los fantasmas industriales están haciendo
que los Espectros sean redundantes.
The Fall, Notas del álbum incluidas en *Dragnet*

"M.R. James be born be born
Yog Sothoth rape me lord
Sludge Hai Choi
Van Greenway Ar Corman"
The Fall, "Spectre vs. Rector"

Esquelético, retorcido, demacrado:
Smith no baila con fantasmas.
Los materializa.
Mark Sinker, "Look Back in Anguish"[2]

1. k-punk, "Memorex for the Krakens: The Fall's Pulp Modernism", 8 de mayo de 2006, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. Una versión de este artículo fue publicada en Michael Goddard y Benjamin Halligan, *Mark E. Smith and The Fall: Art, Music and Politics*, Londres, Ashgate, 2010.

2. Mark Sinker, "Look Back in Anguish", *NME*, 2 de enero de 1988.

¿Quién puede decir exactamente qué es lo extraño [*weird*]?

Me llevó más de veinte años intentar descifrarlo. En aquel entonces, The Fall me provocó algo. Pero ¿qué y cómo?

Llamémoslo un evento y, al mismo tiempo, tomemos nota de que todos los acontecimientos tienen una dimensión ominosa. Si algo es demasiado extraño, no podremos registrarlo; si es muy fácilmente reconocible, nunca será más que la reiteración de lo ya conocido. Cuando The Fall se abrió camino hacia el interior de mi sistema nervioso, *circa* 1983, fue como si un mundo que me era familiar –y que yo pensaba que era *demasiado* familiar, demasiado cotidiano como para ser incluido en el rock– hubiera regresado, transfigurado de manera expresionista, alterado de modo permanente.

No sabía entonces, en 1983, que la mayor obra de The Fall ya había quedado atrás. Sin duda, los siguientes álbumes tuvieron sus méritos, pero en *Grotesque (After the Gramme)* (1980), *Slates* (1981) y *Hex Enduction Hour* (1982), el grupo había alcanzado un punto de invención abstracta sostenida que difícilmente ellos –y unos pocos otros– puedan superar. Por su ambición, su inventiva lingüística y su innovación formal, este tríptico puede ser comparado con las grandes obras del alto modernismo literario del siglo XX (Joyce, Eliot, Lewis). The Fall extiende y critica performáticamente los modos del alto modernismo, revirtiendo la imitación del acento, el dialecto y la dicción de la clase obrera que, por ejemplo, Eliot representó en *La tierra baldía*. La estrategia de Smith era retener agresivamente el acento y, al mismo tiempo, emplear –en el ámbito de una forma de entretenimiento supuestamente popular– prácticas literarias altamente esotéricas. Al hacerlo, arrasaba con la noción de que la inteligencia, la sofisticación literaria y el experimentalismo artístico son dominio exclusivo de las clases privilegiadas y de los que tuvieron una educación formal. Pero Smith sabía que imitar los modismos de la clase dominante presentaba

muchos otros peligros; no iba a tratar solamente de probarles (a los amos) que un *white trash* podía ser civilizado. Quizás toda su escritura fue, desde el comienzo, un intento por encontrar una salida a la paradoja que enfrentaban los aspirantes de la clase trabajadora: la imposibilidad de obtener logros dentro de su clase. Quédate donde estás, habla el lenguaje de tus padres y continuarás siendo nada; muévete hacia arriba, aprende a utilizar el lenguaje de los amos y te transformarás en algo, pero solo lo conseguirás si borras tus orígenes; ¿el logro no es precisamente esa borradura? ("Puedes enhebrar una oración completa, no es posible que seas de la clase trabajadora, querido").

La tentación para Smith fue siempre quedar atrapado en el rol fácil de portavoz de la clase trabajadora, que habla desde un lugar asignado en un mundo social dado. Smith jugaba con ese rol ("*the white crap that talks back*" [la basura blanca que contesta], "Prole Art Threat" [Amenaza de arte proletario], "Hip Priest" [Cura hip]), pero se rehusaba a serlo realmente. Sabía que la representación era una trampa; el realismo social era su enemigo porque al representar supuestamente el orden social, de hecho, lo constituía. Contra el realismo social de la izquierda oficial, Smith desarrolló una versión inglesa, urbana y de fines del siglo XX del "realismo grotesco" que Bajtín describió célebremente en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. En este realismo grotesco, es fundamental la impugnación del sistema clasificatorio que juzga a las culturas (y a las poblaciones) como refinadas o vulgares. Como Peter Stallybrass y Allon White sostienen, "el grotesco tiende a operar como una crítica de la ideología dominante que ha establecido previamente los términos y ha designado lo que es alto y bajo".[3]

3. Peter Stallybrass y Allon White, "The Fair, the Pig, Authorship", *The Politics and Poetics of Transgression*, Nueva York, Cornell University Press, 1986.

En lugar de la apropiación del alto modernismo del lenguaje y la cultura de la clase trabajadora, el *modernismo pulp* de Smith vuelve a conectar al modernismo con su olvidado doble pulp.

Lovecraft es la figura fundamental aquí, ya que sus textos –que aparecieron originalmente en revistas pulp como *Weird Tales*– provenían de un intercambio oculto entre el horror pulp y el modernismo. Si seguimos la línea de los cuentos cortos de Lovecraft, pasamos por Dunsany y M.R. James hasta llegar a Poe. Pero Poe también jugó un rol decisivo en el desarrollo del modernismo, a través de su influencia sobre Baudelaire, Mallarmé, Valéry y, su admirador, T.S. Eliot. La deuda de *La tierra baldía* con *Drácula*, por ejemplo, es bien conocida.[4] A su vez, la estructura fragmentaria, llena de citas, de una historia como "La llamada de Cthulhu", de Lovecraft, recuerda a *La tierra baldía*. Más aún: como Benjamin Noys sostiene en su artículo "Lovecraft the Sinthome" (leído en la reciente conferencia "Restos del gótico", que tuvo lugar en Sussex), las abominaciones de Lovecraft que repugnan a los académicos mojigatos pueden ser comparadas con el arte cubista y futurista. Es decir, Lovecraft transforma al modernismo en un objeto del terror.

Sin embargo, los textos de Lovecraft son ejemplos de *weird fiction* [ficción extraña] más que directamente del gótico. La ficción extraña tiene su propia consistencia, que puede ser delineada claramente si la comparamos con dos géneros adyacentes, la fantasía [el *fantasy*] y lo ominoso. La fantasía (y Tolkien es el ejemplo en este caso) presupone un mundo completo, un mundo que, si bien superficialmente es diferente al "nuestro" (ya que puede incluir diferentes especies o fuerzas sobrenaturales) es

4. Un pasaje de *La tierra baldía* de T.S Eliot que, según el propio autor, fue inspirado por la novela de Stoker: "Y murciélagos de rostros infantiles silbaban/ en la luz violeta, y batían sus alas,/ y con cabeza abajo se deslizaron por el negro muro".

excesivamente familiar (a menudo hay algún tipo de nostalgia por la organización ordenada de la jerarquía feudal). Lo ominoso, por su parte, se establece en "nuestro" mundo, solo que ese mundo ya no es más "nuestro", ya no coincide consigo mismo, ha sido distanciado. Lo extraño, sin embargo, depende de la diferencia entre dos (o más) mundos; y "mundo" aquí tiene un sentido *ontológico*. No se trata de una diferencia empírica, los alienígenas no son de otro planeta, son invasores que provienen de otro sistema de realidad. Por tanto, la imagen determinante es la del umbral, la puerta de este mundo hacia otro, y la figura clave es "El que acecha en el umbral", que en el mito de Lovecraft se llama Yog-Sothoth. Las implicaciones filosóficas y políticas son claras: *no hay mundo*. Lo que llamamos el mundo es una alucinación colectiva local, un sueño compartido.

¿HAY ALGUIEN ALLÍ?

"Part One; spectre versus rector
The rector lived in Hampshire
The spectre was from Chorazina"

[Parte Uno: espectro versus párroco
El párroco vivía en Hampshire
El espectro era de Corozaín]
The Fall, "Spectre vs. Rector"

"Spectre vs. Rector", incluida en *Dragnet*, de 1979, es el primer momento –todavía es escalofriante escucharla– en el que The Fall compuso e implementó su metodología modernista pulp. "Spectre vs. Rector" no solo es una historia de fantasmas, es un comentario a la historia de fantasmas. El estribillo, si puede ser llamado así, es una letanía de sus antepasados pulp –*"M.R. James be born be*

born/ Yog-Sothoth rape me lord" [M.R. James nació nació/ Yog-Sothoth me violó señor]–, en la que el lenguaje se transforma en un canto asignificativo, un ectoplasma verbal: "*Sludge Hai Choi/ Van Greenway/ Ar Corman*".

No casualmente, "Spectre vs. Rector" fue el punto en el que The Fall realmente comenzó a sonar con su propia identidad. Anteriormente, el sonido de The Fall era un punk plink-plonk de garaje, de piel grisácea, visiblemente tísico, delgado debido a las anfetaminas y los nervios, fatalista de marihuana; al mismo tiempo, arrogante e inseguro de sí mismo, que profería sus inmundicias como un desafío. Todos los elementos de la visión posterior (periférica) de Smith están en *Live at the Witch Trials* y en los otros tracks de *Dragnet* –figuras de ojos acuosos acechando en el rabillo del ojo, urbanizaciones industriales destellando a través del estupor psicotrópico–, pero todavía no se habían condensado, no se habían convertido en el pastiche pulp que iba a constituir el plano de consistencia de Smith.

En "Spectre vs. Rector", toda *presencia* residual del rock se diluye en hauntología. El track original no es nada de aquello, ya es un palimpsesto espantado de sí mismo; al menos dos versiones suenan en simultáneo, desincronizadas. El track –y definitivamente es un track, no una "canción"– pone en primer plano su propia textualidad y su texturalidad. Comienza con un zumbido de casete y no sorprende leer en las notas que acompañan al álbum que fue "grabado en parte en un depósito húmedo en Manchester". El bajo de Steve Hanley retumba y golpea como una excavadora inventada para una enloquecida carrera subterránea, no tanto al emerger de las profundidades, sino más bien al desmoronar el sonido hacia el interior de un reino de duendes trogloditas en el que los valores sonoros ordinarios están invertidos. A partir de ese momento, y durante todos los álbumes que realmente importan, el bajo de Hanley será el instrumento principal,

la fundación monstruosa sobre la que el sonido dado vuelta de The Fall será construido. Como Joy Division, sus colegas modernistas de Mánchester, The Fall invierte la gramática del rock blanco al privilegiar el ritmo por sobre la melodía.

Posiblemente hayan sido colegas modernistas, pero las interpretaciones de The Fall y Joy Division del modernismo no podrían haber sido más diferentes. Hannett y Saville le daban a Joy Division una austeridad minimalista, mecánica; el sonido y el arte de tapa de The Fall, por el contrario, era retorcido, un collage hecho de *cut-ups* deliberadamente incompleto. Ambas bandas estaban dominadas por vocalistas-visionarios intensos e imponentes. Pero si Curtis era el depresivo-neurótico, el último del linaje romántico europeo, Smith era el psicótico, el supuesto destructor del romanticismo.

"No apto para románticos" iba a grafitear Smith sobre la tapa de *Hex Enduction Hour*, y "Spectre vs. Rector" sería el patrón de la metodología antirromántica que iba a desplegar en los lanzamientos más importantes de The Fall. Luego de "Spectre vs. Rector", no existe más Mark E. Smith, el sujeto romántico. La novedad del abordaje de Smith es imponer la forma de la novela o el cuento (*"Part One: spectre versus rector"* [Parte Uno: espectro versus párroco]) en la tradición lírica romántica de la canción del rock and roll, de modo que el autor-función reemplaza al baladista lírico. (Hay paralelos entre lo que Smith le hace al rock y la cirugía *cut-up* que Eliot realizó en el paciente anestesiado de la subjetividad expresiva romántica en sus primeros poemas). Smith narra (no canta) "Spectre vs. Rector".

La historia es bastante simple, y, en la superficie, es deliberadamente convencional: una relectura post-*Exorcista* de la clásica historia de fantasmas inglesa. (En otro nivel, la narración se genera a partir de un juego de palabras similares al estilo de Roussel: *"Rector/ Spectre/*

Inspector/ Excorcist/ Exhausted" [Párroco, Espectro, Inspector, Exorcista, Exhausto].) Un párroco es poseído por un espíritu maligno (*"The spectre was from Chorazina"* [El espectro era de Corozaín], descrita en las notas del álbum como una "Jerusalén negativa"); un inspector policial intenta intervenir pero se vuelve loco. (Este es un toque realmente lovecraftiano, ya que el destino que acecha a los personajes de Lovecraft no es ser consumidos por abominaciones extrañas, sino por la esquizofrenia que su aparición a menudo engendra). Tanto el párroco como el inspector tienen que ser salvados por una tercera figura, un chamán-héroe, un extranjero que "regresa a las montañas" una vez que el exorcismo es consumado.

El párroco simboliza tanto la rectitud y la linealidad como la autoridad religiosa tradicional. (El shock ontológico que producen las monstruosidades de Lovecraft es típicamente descrito –todos los lectores de Lovecraft lo recordarán– en términos de una contorsión de las geometrías rectilíneas.) El inspector, por su parte, como Ian Penman conjeturó en su entrevista de 1980 con The Fall, "simboliza una visión del mundo empírica, investigativa".[5] El héroe (*"his soul possessed a thousand times"* [su alma poseída mil veces]) tiene más afinidad con el espectro, a quien absorbe y por quien es transformado (*"the spectre possesses the hero/ but the possession is ineffectual"* [el espectro posee al héroe/ pero la posesión es infructuosa]), que con los agentes de la rectitud y la investigación empírica. Pareciera que el héroe es conducido más por su adicción a ser poseído, lo que equivale a decir desposeído de su identidad (*"that was his kick from life"* [eso era lo que lo sacaba de la vida]), que por un motivo altruista. No siente ningún amor por el orden social al que rescata (*"I*

5. Ian Penman, "All Fall Down", *NME*, 5 de enero de 1980, disponible en thefall.org.

have saved a thousand souls/ You cannot even save your own" [He salvado un millar de almas/ Y tú ni siquiera puedes salvar la tuya]) pero en el que no tiene lugar.

"'Those flowers take them away', he said
'They're only funeral decorations
And this is a drudge nation
A nation of no imagination
A stupid dead man is their ideal
They shirk me and think me unclean...
UNCLEAN...'"

["Esas flores, llévenselas", dijo él
"Son solo la decoración de un funeral
Y esta es una nación esclava
Una nación sin imaginación
Un estúpido hombre muerto es su ideal
Me esquivan y piensan que estoy sucio
SUCIO..."]

En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault sostiene que los locos ocupan la posición estructural que dejaron vacante los leprosos, mientras que en "El éxtasis de la comunicación", Baudrillard describe "el estado de terror propio del esquizofrénico: demasiada proximidad a todo, la sucia promiscuidad de todo lo que toca, invierte y penetra sin resistencia, sin un halo de proyección privada que lo proteja".[6] Por supuesto, Baudrillard describe la esquizofrenia de los sistemas *mediáticos* que abruman toda interioridad. La televisión nos acerca voces lejanas (y siempre hay algo del otro lado...). Para Baudrillard existe una proximidad absoluta entre los medios y el delirio esquizofrénico en el que se manifiestan;

6. Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002.

los psicóticos a menudo se describen a sí mismos como receptores de señales transmitidas. ¿Y qué es el héroe de "Spectre vs. Rector" sino otra versión del "*ESP medium of discord*" [medium con una percepción extrasensorial de la discordia] sobre el que Smith canta en "Psykick Dancehall"?

La propia metodología de Smith como escritor-crítico-cantante se hace eco de la del héroe insatisfecho. Él mismo se transforma en (nada menos que) el receptor místico en el que se imprimen señales psíquicas extraviadas, la garganta a través de la que habla una multiplicidad de voces enfrentadas. Esto no solo tiene que ver con la idea habitual de que Smith "contiene multitudes"; la esquizofrénica revuelta de voces es ella misma sujeto de todo tipo de mediaciones. Las voces que oímos en general utilizan el discurso indirecto, grabado al estilo de titulares "telegráficos" comprimidos que Smith tomó del Lewis de la revista *Blast*.

Cuando escucho a The Fall hoy, a menudo recuerdo a otro admirador de Lewis, Marshall McLuhan. El McLuhan de *La novia mecánica* (subtítulo: *Folklore del hombre industrial*) comprendió muy bien la complicidad que existe entre los medios masivos, el modernismo y el pulp. McLuhan sostenía que el collage modernista fue una respuesta perfectamente esquizofrénica al diseño de las portadas de los periódicos. (Y Poe, quien además de cumplir su rol como antepasado de la *weird fiction* también fue el inventor del género policial, juega un rol crucial en *La novia mecánica*).

PARTE II[7]

M.R. JAMES BE BORN BE BORN

"Ten times my age, one tenth my height..."
[Diez veces mi edad, un décimo de mi altura...]
The Fall, "City Hobgoblins"

Entonces se sumerge en el Mundo Desconocido y en un discurso político enmarcado en términos de brujería y demonios. No es difícil entender el porqué una vez que empiezas a considerarlo. La guerra que la Iglesia y la Razón triunfante llevaron adelante en medio de un desparramo de mujeres sabias y comadronas, todavía practicantes del conocimiento folclórico, ofreció una poderosa imagen popular para una gran batalla por el dominio político e intelectual, ya que tanto los primeros católicos como los últimos puritanos denunciaban el ascenso de la veneración demoníaca para menospreciar a sus oponentes. El anticuario y *ghostwriter* M.R. James (uno de los escritores que Smith aparentemente siempre tuvo en mente durante su peculiar adolescencia narcotizada) transformó el imaginario en una amarga lucha de clases entre la ciencia y la ley establecida, por un lado, y el mundo de los espíritus malignos, erráticos, vengativos, incansablemente muertos en vida, a los que se les robó la propiedad o a la voz, o la simple dignidad de ser creíbles, por el otro.
Mark Sinker, "Watching the City Hobgoblins"[8]

Ya sea porque Smith haya llegado a él a través de la televisión o bien por otro camino, las historias de M. R. James ejercieron una influencia poderosa y persistente en su escritura. Lovecraft, un admirador entusiasta de las

7. k-punk, 4 de febrero de 2007, "Memorex for the Krakens: The Fall's Pulp Modernism (Part II)", disponible en k-punk.abstractdynamics.org.
8. Mark Sinker, "Watching the City Hobgoblins", *The Wire*, agosto de 1986.

historias de James al punto de que tomó su estructura (el académico/investigador lleno de sentido común que va enloqueciendo gradualmente al entrar en contacto con una alteridad abismal), entendió perfectamente qué era lo nuevo en los cuentos de James. Lovecraft escribe sobre él:

> Al inventar un nuevo tipo de fantasma, se alejó considerablemente de las tradiciones góticas convencionales; ya que si los viejos fantasmas existentes eran pálidos y majestuosos, aprehendidos principalmente a través del sentido de la vista, el fantasma promedio de James es flaco, enano y peludo –una abominación nocturna, lenta y horrorosa, a mitad de camino entre bestia y hombre–, y generalmente es *tocado* antes de ser *visto*.[9]

Alguien podría cuestionar que estas figuras enanas (*"ten times my age, one tenth my height"* [diez veces mi edad, un décimo de mi altura]) fueran descritas como "fantasmas"; a menudo, pareciera que James escribe historias de *demonios* más que de fantasmas.

Si la raza era el motor libidinal del terror de Lovecraft, en el caso de James era la clase. Para los especialistas en la obra de James, el contacto con lo anómalo estaba usualmente mediado por las "clases más bajas", a las que retrataba como carentes de intelectualidad, pero poseedoras de un conocimiento más profundo sobre lo extraño. Como S.T. Joshi, el especialista en Lovecraft y James, observa:

> El inglés dialéctico y fracturado en el que hablan o escriben [los variados personajes de clase baja de James] es, en cierto sentido, reflejo de la conocida inclinación de James por el mimetismo; pero no puede negarse que hay cierto elemento de malicia en la exhibición continua

9. H.P. Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", disponible en hplovecraft.com.

> de sus defectos intelectuales [...] Y sin embargo, ellos ocupan lugares centrales en la narración: representan un tipo de región intermedia entre los protagonistas académicos y los fantasmas salvajemente agresivos, y con frecuencia perciben la presencia de lo sobrenatural más rápida e instintivamente que sus superiores instruidos.[10]

James escribió sus historias como entretenimientos navideños para los estudiantes de Oxford, y Smith, sin dudas, se sintió provocado y fascinado por esas historias en parte porque no había en ellas un punto obvio con el que pudiera identificarse. "Cuando estuve en los juicios por brujería del siglo XX, decían: 'Eres basura blanca [*white trash*]'." (*Presente* en los juicios por brujería: ¿esos juicios nunca habían terminado o nos encontramos ante un tipo de estructura repetitiva que siempre excluye y denigra a lo extraño?)

Un autodidacta de clase trabajadora como Smith apenas podía ser concebido en el universo escleróticamente estratificado de James; un ser así era una monstruosidad que debía ser castigada por la simple presunción de existir. (Veamos al arqueólogo amateur Paxton en "Una advertencia a los curiosos". Paxton era un clérigo desempleado, y por lo tanto, de ningún modo pertenecía a la clase trabajadora; sin embargo, su espeluznante destino fue tanto consecuencia de querer "superarse a sí mismo" como de sus perturbadores artefactos sagrados anglosajones.) Smith no podía identificarse ni con los protagonistas costosamente educados de James ni con los integrantes de sus castas inferiores, supersticiosos y faltos de educación. Como señala Mark Singer:

> James, un ilustrado intelectual victoriano, soñaba con el espectro de las alguna vez aplastadas y nuevamente ascendentes clases trabajadoras como un Monstruo bruto

10. S.T. Joshi, "Introduction", en *M.R. James, Count Magnus and Other Ghost Stories: The Complete Ghost Stories of M.R. James*, Vol. 1, Penguin, 2004.

> e irracional. Smith pertenece a la clase trabajadora, indeciso entre adoptar esa imagen de sí mismo o luchar violentamente contra ella. Esto le produjo una fuerte aversión a la subestimación del humanismo liberal.[11]

Pero si bien Smith no habría podido encontrar un lugar en el mundo de James, sí tomó uno de los lemas de Blake (adaptado en "Before the Moon Falls", de *Dragnet*) y prefirió crear su propio sistema ficcional antes que estar esclavizado por el de otro hombre. (A propósito, ¿no es Blake un candidato a ser el primer modernista pulp?) En las historias de James, no hay, si hablamos con propiedad, clase trabajadora. Las clases más bajas que aparecen en sus cuentos son, en líneas generales, los remanentes del campesinado rural, y lo sobrenatural está asociado con el campo. Los especialistas en la obra de James generalmente viajan de Oxford o Londres a las llanuras embrujadas de Suffolk, y solo allí se encuentran con los entes demoníacos. Las ficciones de Smith localizan a los espectros en el aquí y ahora urbano, estableciendo que sus antagonismos no eran arcaísmos.

Sinker: "Nadie ha estudiado tan perfectamente el sentido de la amenaza en la historia de terror inglesa: la punzada de temor frente a la idea de que los muertos pueden regresar a reclamar su propiedad, su identidad, su propia voz en su propia tierra".[12]

LOS CAMPESINOS GROTESCOS ACECHAN LA TIERRA

"Detective versus rector possessed by spectre
Spectre blows him against the wall
Says direct, 'this is your fall
I've waited since Caesar for this

11. Mark Sinker, "England: Look Back in Anguish", NME, 2 de enero de 1988.
12. Ibíd.

Damn fatty, my hate is crisp!
I'll rip your fat body to pieces!'"

[Detective versus párroco poseído por espectro
Espectro lo estampa contra la pared.
Dice sin rodeos: "Esta es tu caída.
Esperé por esto desde César,
maldito gordo. ¡Mi odio cruje!
¡Despedazaré tu grasoso cuerpo!"]
The Fall, "Spectre vs. Rector"

La palabra "grotesco" deriva de un tipo de diseño ornamental romano descubierto por primera vez en el siglo XV, durante la excavación de las Termas de Tito. Nombradas según las "grutas" en las que fueron encontradas, las nuevas formas consistían en figuras humanas y animales mezcladas con follajes, flores y frutas, en diseños fantásticos que no guardaban relación alguna con las categorías lógicas del arte clásico. Podemos encontrar una descripción contemporánea de estas formas en el escritor latino Vitruvio. Vitruvio fue un oficial a cargo de la reconstrucción de Roma bajo el imperio de Augusto, a quien está dirigido su tratado *De architectura*. Como es de esperar, ataca duramente al "gusto impropio" del grotesco. "Todo esto ni existe ni existió ni puede existir", dice el autor en su descripción de las formas que combinan humanos, animales y vegetales, "pues ¿cómo puede una caña soportar realmente un techo, o cómo puede un candelabro sostener todos los adornos de un frontón?, ¿cómo un pequeño tallo frágil y delicado puede soportar una estatua sentada?, ¿cómo pueden salir de unas raíces y de pequeños tallos unas flores, por un lado, y también unas figuritas con doble rostro? Muchas son las personas que, observando tales fraudes, no los censuran, sino que muestran su agrado sin percatarse de si son factibles en la realidad o no".
Patrick Parrinder, *James Joyce*[13]

13. Patrick Parrinder, *James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Para cuando lanzaron *Grotesque (After the Gramme)*, el modernismo pulp de The Fall se había transformado en un programa político-estético completo. En un nivel, *Grotesque* puede ser ubicado como la réplica punzante del arte proletario contra la "inglesidad" lírica y antigua de los planes de estudio de la escuela pública. Comparemos, por ejemplo, la portada de *City Hobgoblins* (uno de los singles que salió en la misma época que *Grotesque*) con algo como *Nursery Cryme* de Genesis. *Nursery Cryme* presenta un idilio surrealista inglés ligeramente alterado. En la portada de "City Hobgoblins", una escena urbana ha sido invadida por "expatriados de un viejo y verde claro del bosque": un duende lascivo y maléfico se alza sobre un edificio de viviendas en ruinas. Pero en vez de estar integrado fluidamente en la escena fotográfica, el duende, realizado toscamente, ha sido grabado, al estilo de Nigel Cooke, sobre el fondo. Esto es una guerra de mundos, una lucha ontológica, una lucha por los medios de representación.

"English Scheme", de *Grotesque*, fue el boceto del territorio sobre el cual la guerra estaba siendo librada. Más tarde, Smith observaría que fue "English Scheme" la que lo "llevó a mirar más a fondo el sistema inglés de 'clases'. En efecto, una de las pocas ventajas de ser un grupo subartístico empobrecido en Inglaterra es que puedes ver (si tienes los ojos bien abiertos) todos los estratos de la sociedad, gratis".[14] El enemigo es la vieja derecha, los custodios de una imagen de Inglaterra salida del Patrimonio Nacional ("las diminutas y pintorescas calles de Cambridge"), pero también, principalmente, la izquierda de clase media, que "son condescendientes con los hombres negros" y "hablan de Chile mientras conducen por Haslingden". De hecho, los enemigos estaban en todas partes. El punk lumpen era, en muchos sentidos, más un problema que un programa, ya que su literalidad reductiva y su indiferencia política ("círculos con una A en el

14. Mark E. Smith, *The Fall: Lyrics*, Berlín, The Lough Press, 1985.

centro") se confabulaba el realismo social para desaprobar/censurar lo visionario y lo ambicioso.

Si bien *Grotesque* es un enigma, su título ofrece algunas pistas. Las referencias, de otro modo incomprensibles, a las "máscaras de arándano", a "un hombre con mariposas en su rostro", al igual que el "tocado de avestruz" y las "cabezas de planta celestes" de Roman Totale[15] comienzan a tener sentido cuando reconocemos que, según la descripción de Patrick Parrinder, el grotesco originalmente refería a "figuras humanas y animales mezcladas con follajes, flores y frutas, en diseños fantásticos que no guardaban relación alguna con las categorías lógicas del arte clásico".

Grotesque, entonces, sería otro momento de la lucha infinitamente repetida entre el underground pulp (las escandalosas grutas) y la cultura oficial, lo que Philip K. Dick llamó "la Prisión de Hierro Negro". La intuición de Dick era que "el Imperio nunca había terminado", y que la historia era moldeada por un conflicto en curso oculto(ado) entre Roma y las fuerzas gnósticas. "Spectre vs. Rector" ("*I've waited since Caesar for this*" [Esperé por esto desde César]) representó este enfrentamiento en un blanco y negro riguroso a lo Murnau. En *Grotesque*, la lucha es pintada en colores tan floridos como los utilizados en la estridente portada del álbum (obra de la hermana de Smith).

No es casual que las palabras "grotesco" y "extraño" a menudo estén asociadas una con la otra, ya que ambas connotan algo que está fuera de lugar, que no debería existir o al menos que no debería existir *aquí*. La respuesta a la aparición de un objeto grotesco incluirá la risa tanto como la repulsión. "En general podremos estar de acuerdo", escribió Philip Thomson en su estudio de 1972, *The Grotesque*, "en que el 'grotesco' cubre, quizás entre otras cosas, la copresencia de lo irrisorio y de algo que es incompatible con lo

15. Personaje ficticio creado por Mark E. Smith descrito en un comunicado de prensa como "la manifestación mental de The Fall". [N. del T.]

irrisorio".[16] El rol de la risa en The Fall ha confundido y engañado a los intérpretes. Lo que ha sido suprimido es, precisamente, la *copresencia* de lo irrisorio con lo que no es compatible con eso. Esa copresencia es difícil de pensar, particularmente en Gran Bretaña, donde el humor, con frecuencia, ha funcionado como una ratificación del sentido común, un castigo a la ambición extralimitada por medio de la amortiguación del anticlímax.

En el caso de The Fall, sin embargo, es como si la sátira volviera a sus orígenes en lo grotesco. La risa de The Fall no surge del sentido común mainstream, sino de un Afuera psicótico. Es una sátira al estilo onírico de Gillray, en la que el vituperio y la burla se vuelven delirantes, un vómito de asociaciones y animosidades (psico)tropológicas, cuyo verdadero objeto no es la falta de decencia, sino la ilusión de que la dignidad humana es posible. No es sorprendente que Smith aluda a *Ubu Rey* de Jarry en una línea apenas audible de "City Hobgoblins" ("*Ubu le Roi is a home hobgoblin*" [Ubu Rey es un duende doméstico]). Para Jarry, como para Smith, la incoherencia y la imperfección de lo obsceno y lo absurdo debían oponerse a las falsas simetrías del buen gusto.

Pero en su burla del aplomo, la moderación y la autosuficiencia, en su logorreico vómito lingüístico, en su regodeo en el desorden y la incoherencia, The Fall por momentos parece el análogo inglés y blanco de Funkadelic. Para ambos, Smith y Clinton, no hay escapatoria de lo grotesco, aunque sea solo porque aquellos que se adornan y maquillan se vuelven todavía más grotescos. Podríamos ir muy lejos y decir que la condición humana es ser grotesco, ya que el animal humano es el único que no encaja, el *freak* de la naturaleza que no tiene lugar *en* la naturaleza y es capaz de recombinar los productos naturales en espantosas nuevas formas.

16. Philip Thomson, *The Grotesque*, Londres, Methuen and Co., 1972.

En *Grotesque*, Smith dominó magistralmente su metodología antilírica. Las canciones son historias, pero historias contadas por la mitad. Las palabras son fragmentarias, como si nos hubieran llegado a través de una transmisión poco confiable que se corta permanentemente. Los puntos de vista se embrollan; las distinciones ontológicas (entre autor, texto y personaje) son confusas, fracturadas. Es imposible ordenar las palabras del narrador en estilo directo. Los tracks son palimpsestos, están mal grabados en un rechazo deliberado de la estética de *coffee table* que Smith ridiculiza en las notas al álbum. El proceso de grabación no está retocado, sino que es puesto en primer plano, presume del siseo y de los indescifrables ruidos del casete, como si fueran las suturas improvisadas de un Frankenstein de la Hammer.

"Impression of J. Temperance" es representativa: una historia al estilo de Lovecraft en la que "la horrorosa réplica" de un criador de perros ("*brown sockets, Purple eyes, fed with rubbish from disposal barges*" [calcetines marrones, ojos púrpura, alimentado con los desechos de las barcazas]) acosa a Mánchester. Este es un cuento raro, pero sujeto a las técnicas modernistas de síntesis y collage. El resultado es tan elíptico que es como si el texto –en parte obliterado por el lodo, el moho y las algas– hubiera sido pescado en el canal de Mánchester (y el bajo de Hanley suena como si estuviera dragando).

"'Sí', dijo Cameron, 'y la cosa estaba en la imitación de J. Temperance'."

El sonido de *Grotesque* es la combinación aparentemente imposible de lo caótico y lo disciplinado, lo literario-cerebral y lo psíquico-idiota. Su paralelo más obvio es The Birthday Party. En ambos grupos, un bajo implacable mantiene unidos a un cuerpo esquizofrénico malicioso y tambaleante, cuyos elementos dispares se tensan como vísceras enfermas e hinchadas, y una piel pustulosa, llena de marcas de ronchas ("el exterior manchado oculta un interior manchado"). Tanto The Fall como The Birthday Party se

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 enlentecido 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 sus 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 desconsolada, un sombrío relevamiento de propiedades "erigidas de 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 lados, The Fall son extraordinarios produciendo *equivalentes* –más que imitaciones simplistas– de las formas negras estadounidenses).

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 heteroglósica 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 grandeza que eclipsará todo lo anterior). No se trata de despotricar 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 line/ ...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 mutilado 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 III[17]

"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 irreductible 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 *intentar* hacerlo. Por un lado, no hay posibilidad de desestimar las canciones como si fueran un sinsentido; no son balbuceos o sucesiones 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.org.

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 comentadores 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 hacía 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, encarnaba en bandas como The Jam y, en su peor versión, el más 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 inconducente 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

sociológica", ridiculizadas posteriormente en "The Man Whose Head Expanded"). El poder social depende de "hechizos": códigos lingüísticos, gestuales y de comportamiento restringidos, que producen una sensación de inferioridad y refuerzan el destino de clase. *"What chance have you got against a tie and a crest?"* [¿Qué opción tenías contra una corbata y un blasón?], se pregunta Weller en "Eton Rifles", y es como si The Fall hubiera tomado de forma demasiado literal el poder de esos símbolos y sellos, al entender el campo social como una serie de maleficios que debían ser devueltos a quienes los habían lanzado.

El formato pulp en "Prole Art Threat" [Amenaza del arte proletario] es la ficción de espías; su escenario se asemeja al libro *Tinker Tailor Soldier Spy* [*El topo*] reescrito como un cuento de espionaje de la clase cultural, pero comprimido y recortado de modo que los personajes y los contextos son incluso más desconcertantes de lo que eran en la ya oblicua narrativa de Le Carré. Estamos en un mundo laberíntico de engaños y contraengaños, una analogía perfecta de las mismas estrategias textuales, elusivas y alusivas, de Smith. El texto es presentado como una transcripción de grabaciones de vigilancia, completadas con elipsis en las que la transmisión supuestamente está codificada: "GENT IN A SAFE PLACE: Get out the pink threat file and Brrrptzzap the subject" [SEÑOR EN UN LUGAR SEGURO: Tomen el archivo de la amenaza de la prensa rosa y Brrrptzzap al objetivo]. "Brrrptzzap" sería lo que está codificado.

"Prole Art Threat" aparenta ser una sátira, sin embargo es una sátira *blanca*, una sátira sin un objeto claro. Si hay un punto, es precisamente interrumpir cualquier intento "centrípeto" de establecer identidades y significados fijos. Esas fuerzas centrípetas están representadas por la "Masa Media" ("carroñeros de las secuelas") y la cultura "vampírica victoriana" de la propia Londres, execrada en "Leave the Capitol":

"The tables covered in beer
Showbiz whines, minute detail

It's a hand on the shoulder in Leicester Square
It's vaudeville pub back room dusty pictures of white
frocked girls and music teachers
The bed's too clean
The water's poison for the system
Then you know in your brain
LEAVE THE CAPITOL!
EXIT THIS ROMAN SHELL!"

[Las mesas cubiertas de cerveza
Lloriqueos del showbiz, detallados minuciosamente
Es una mano en el hombro en Leicester Square
Es pub de vaudeville habitación trasera fotos polvorientas
de chicas vestidas de blanco y maestros de música
La cama está demasiado limpia
El agua es veneno para el sistema
Entonces lo sabes en tu cabeza
¡HUYE DEL CAPITOLIO!
¡SAL DE ESTA CÁSCARA ROMANA!]

Esta terrorífica visión de Londres como una ciudad de Stepford llena de una conformidad anodina ("criadas de hotel sonríen al unísono") culmina con la inesperada llegada de *El gran dios Pan* de Machen (al que se había aludido por última vez en la temprana "Second Dark Age"), que presagia el regreso de The Fall a lo Extraño.

LAS EXPECTORACIONES TEXTUALES DE *HEX*

> Estuvo muy cerca de convertirse en un ex cómico, una celebridad. Necesitaba un buen rato en la escuela de brujería...
> Gacetilla de prensa de *Hex Educaction Hour*

El álbum *Hex Education Hour* fue incluso más expansivo que *Grotesque*. Lleno de detalles, gnómicos pero alucinógenamente

vívidos, *Hex* está compuesto por una serie de retratos modernistas pulp de la Inglaterra de 1982. El LP poseía toda la ambición arrogante del rock progresivo combinada con una agresión cuyo ataque ulcerado y batería superaron a la mayoría de sus colegas punk en términos de ferocidad. Incluso la pesada "Winter" estaba conducida por una urgencia bruta, de modo que, en el lado A, solo los pasajes tranquilos de la lúgubre "High Priest" –como un dub, si hubiera sido inventado en lluviosas estaciones perdidas en la carretera y no en estudios de grabación en Jamaica– proveen un alivio a la violencia.

Sin embargo, la violencia no era solo una cuestión de fuerza. Incluso cuando el ataque de la doble batería del disco es sumamente violento, la violencia es tan formal como física. La forma rock se desarma ante nuestros oídos. Parece que siguiera el ritmo de un sistema de espasmos y sacudones aprendidos de Beefheart. Algo como "Deer Park" –un tour con paradas programadas por Londres *circa* 82, pulido con ruido blanco al estilo de "Sister Ray"– grita y gime como si fuera a desmoronarse en cualquier instante. La "mala producción" no era tal. El sonido podía ser machacantemente vívido: el momento en que el bajo y la batería se alzan de repente sobre el miasma en el comienzo de "Winter" es impresionante, y la singular doble batería en "Who Makes the Nazis?" sale de los altavoces limpiamente. Este era el space rock de Can y Neu! untado con la suciedad y el lodo de lo cotidiano, y recuerda a la imagen más impactante de *The Quatermass Xperiment*: un cohete espacial que se estrella en el techo de una casa suburbana.

De todos modos, y en muchos aspectos, los paralelismos más sugestivos provienen del pop negro. Los equivalentes más cercanos al Smith de *Hex* son los déspotas trastornados de la ficción sónica negra: Lee Perry, Sun Ra y George Clinton, visionarios capaces de construir (y destruir) mundos con sonidos.

Como siempre, la cubierta del álbum (tan extraña para lo que eran las convenciones de diseño de portada que

HMV las exhibía con el reverso mirando hacia delante) era la analogía visual perfecta del contenido. En realidad, la cubierta era más que eso: un enmarañado revuelto de consignas, notas garabateadas y fotografías era una parte del álbum y no el mero sobre ilustrativo en el que estaba contenido.

En The Fall de este período, lo que Gérard Genette llama "paratextos"[18] –esas convenciones liminares, como las introducciones, los prefacios y las notas en las solapas, que median entre el texto y el lector– asume un significado especial. Los paratextos de Smith eran claves que planteaban tantos rompecabezas como los que resolvían; sus notas y gacetillas de prensa no eran más inteligibles que las canciones que debían explicar. Todos los paratextos ocupaban una posición ambivalente, ni dentro ni fuera del texto: Smith los utilizaba para asegurarse de que ninguna frontera definitiva pueda ser establecida alrededor de las canciones. Más que ser contenido y definido por su cubierta, *Hex* se desangra *a través* de la tapa.

Era claro que las canciones no estaban completas en sí mismas, sino que formaban parte de un sistema ficcional más grande al que los lectores solo podían acceder parcialmente. "Solía escribir mucha prosa ininterrumpidamente", Smith diría más tarde. "Mientras hacíamos *Hex*, escribía historias todo el tiempo y las canciones eran como las partes que sobraban." La negativa de Smith a ofrecer letras o a explicar sus canciones era un intento de asegurar que permanecieran, en términos de Barthes, *escribibles*. (Barthes opone esos textos, que exigen una participación activa del lector, a los textos "legibles", que reducen al lector al rol pasivo de consumidor de totalidades ya existentes.)

18. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.

Antes de que sus palabras pudieran ser descifradas, tenían primero que ser escuchadas, lo cual de por sí era bastante dificultoso, ya que la voz de Smith –a menudo sujeta a lo que parecía ser la fuerte distorsión de un megáfono– siempre estaba parcialmente sumergida bajo la cobertura y el torbellino del sonido de *Hex*. Antes de que Internet ofreciera las letras de Smith (o de las mejores suposiciones de los fans sobre cuáles eran las palabras), era fácil malentenderlas durante años.

Incluso cuando las palabras se escuchaban, era imposible asignarles con seguridad un significado o un "lugar" ontológico. ¿Eran las opiniones de Smith, los pensamientos de un personaje o meras señales semióticas extraviadas? Más importante: ¿podían estos niveles estar separados uno del otro claramente? Las expectoraciones textuales de *Hex* no eran tan refinadas como un monólogo interior: parecían ser pedazos de desechos lingüísticos eyectados directamente del inconsciente mediatizado sin el filtro de ningún tipo de subjetividad reflexiva. Publicidades, titulares de tabloides, consignas, parloteos preconscientes, discursos escuchados: todo era masticado en densos embrollos esquizoglósicos.

"DE TODOS MODOS, ¿QUIÉN QUIERE ESTAR EN UN ANUNCIO DE HOVIS?"

"Who wants to be in a Hovis/ advert/ anyway?" [De todos modos, ¿quién quiere estar en un anuncio de Hovis?], se pregunta Smith en "Just Step S'Ways", pero este rechazo del confortable cliché provinciano (los anuncios que promocionaban el pan Hovis eran famosos por su representación sentimentalista del antiguo Norte industrial) es contrarrestado por el reconocimiento tácito de que el inconsciente mediatizado se estructura como una publicidad. Quizás no quieras vivir en una publicidad, pero la publicidad vive

en ti. *Hex* convierte cualquier contenido lingüístico –sea polémico, un diálogo interno, una percepción poética– en la forma intimidatoria del texto de los anuncios o la chillona elipsis de los titulares. Los títulos de "Hip Priest" y "Mere Pseud Mag Ed", urgentes como una noticia fresca, ladran desde una portada vorticista de la mente.

Con respecto a la publicidad, consideremos el llamado a las armas que abre "Just Step S'Ways": "*When what used to excite you does not/ like you've used up all your allowance of experiences*" [Cuando lo que solía excitarte no lo hace/ como si hubieras agotado toda tu ración de experiencias]. ¿Es este un llamado existencialista a la reinvención disfrazado de venta publicitaria agresiva? ¿O lo inverso? O tomemos el primer track, "The Classical". "The Classical" parece oponerse a la anodina vacuidad de la positividad compulsiva de la publicidad ("*this new profile razor unit*" [esta nueva afeitadora de contorno]) a la profanidad vociferada ("*hey there fuckface!*" [¡oye cara de verga!]) y al bruto carácter físico del cuerpo ("gases estomacalesssss"). Pero ¿qué ocurre con la línea: "*I've never felt better in my life*" [Nunca me he sentido mejor en mi vida]? ¿Es otro eslogan publicitario o una declaración del personaje sobre sus sentimientos? Quizá la imposibilidad de clasificar ninguna de las declaraciones de *Hex* sea lo que le permitió a Smith escapar de la censura por la célebre línea de "The Classical": "*Where are the obligatory niggers?*" [¿Dónde están los negros obligatorios?]. Su intención era ilegible. Todo sonaba como una cita, un discurso insertado, una mención más que un uso.

Smith regresa a la forma del cuento extraño [*weird tale*] en "Jawbone and the Air Rifle". Un cazador furtivo accidentalmente daña una tumba y desentierra una mandíbula que "*carries the germ of a curse/ of the Broken Brothers Pentacle Church*" [lleva el germen de una maldición/ de la Iglesia del Pentáculo de los Hermanos Quebrados]. La canción es un tejido de alusiones –James ("Una advertencia

a los curiosos", "Silba y acudiré"), Lovecraft ("La sombra sobre Innsmouth"), el terror de la Hammer (*El hombre de mimbre*)- que culmina en un ataque de nervios psicodélico/psicótico (y se completa con una muchedumbre de pueblerinos blandiendo antorchas):

"He sees jawbones on the street
Advertisements become carnivores
And roadworkers turn into jawbones
And he has visions of islands, heavily covered in slime.
The villagers dance round pre-fabs
And laugh through twisted mouths"

[Él ve mandíbulas en las calles
Los anuncios se vuelven carnívoros
Y los trabajadores viales se transforman en mandíbulas
Y él tiene visiones de islas, pesadamente cubiertas de barro
Los pueblerinos bailan alrededor de las casas prefabricadas
Y ríen con sus bocas retorcidas]

"Jawbone" recuerda más que nada a un boceto de *The League of Gentlemen*, y The Fall tiene mucho más en común con el carnaval febril de *The League of Gentlemen* que con sus tontos imitadores, como Pavement. La coexistencia de lo ridículo con lo que no es ridículo: una descripción que captura la esencia de The Fall y del grotesco humor de *The League of Gentlemen*.

"CARA BLANCA ENCUENTRA SUS RAÍCES"

Abajo, unas negras cicatrices que estriaban la nieve les señalaban las carreteras principales. Grandes ríos helados y bosques cubiertos de nieve se extendían en todas direcciones. Al frente, solo alcanzaban a divisar una cordillera de montañas antiquísimas. Era noche perpetua en esa época

del año, y cuanto más al norte subían, mayor era la oscuridad. Las tierras blancas parecían deshabitadas, y a Jerry le fue fácil comprender por qué las leyendas de ogros, de Jotunheim y los dioses trágicos –las sombrías, frías, lúgubres leyendas del norte– habían nacido en Escandinavia. Se sentía extraño, anacrónico, como si hubiese retrocedido en el tiempo desde su propia época hasta la Edad del Hielo.
Michael Moorcock, *El programa final*[19]

En el lado B de *Hex*, el rock and roll mutante se transforma en *rock and Artaud* a medida que las canciones se vuelven cada vez más delirantes y abstractas. "Who Makes the Nazis" –tan lunar como *Tago Mago*, tan espacialmente desolada como la versión más cavernosa de King Tubby– es un debate de *talk show* televisivo presentado como una pantomima Jarryesca, compuesta de coros lascivos y fragmentos lingüísticos onírico-crípticos: *"longhorn breed... George Orwell Burmese police... Hate's not your enemy, love's your enemy"* [cría de largos cuernos... George Orwell policía birmana... El odio no es tu enemigo, el amor es tu enemigo].

"Iceland", grabado en un estudio con paredes de lava en Reikiavik, es un encuentro fantasmático con los mitos perdidos de la cultura del Norte de Europa en el territorio helado en el que se originaron. "Cara blanca encuentra sus raíces", cuenta Smith en las notas al álbum. La canción, hipnótica y ondulante, meditativa y lúgubre, recuerda por sus atmósferas árticas a las estepas blancas de *The Marble Index* de Nico. Un viento cortante (grabado en un casete por Smith) silba a lo largo del track, mientras Smith invita a "tirar las runas contra tu propia alma" (otra referencia a James, esta vez a "El maleficio de las runas").

"Iceland" es rock como *ragnarock*,[20] una anticipación (o es una recapitulación) del Fin de los Tiempos en los

19. Michael Moorcock, *El programa final*, Buenos Aires, Minotauro, 1980.
20. En la mitología nórdica, Ragnarök es la batalla del fin del mundo. [N. del T.]

términos del "Destino de los Dioses" nórdico. Es *El ocaso de los ídolos* para los duendes y trolls en retirada de la cultura europea, cuando lo extraño se desvanece, un lamento por las monstruosidades y los mitos cuyas agonizantes respiraciones captura en una cinta:

> *"Witness the last of the god men...*
> *A Memorex for the Krakens"*
>
> [Sean testigos de los últimos hombres dioses...
> Un memorex para los Krakens]

LA DULCE ENFERMEDAD DE SCRITTI[1]

–Su nuevo álbum se llama *White Bread, Black Beer*...
–¿Por qué? Es, en gran parte, de lo que vivo: una cerveza Guinness y un adorable, suave, empalagoso, terrible para ti, pan blanco de la panadería turca local. Es también una referencia al momento en que trabajé con todos esos músicos de r&b en Nueva York en los ochenta. Si tocabas algo que no les gustaba, fruncían el ceño y decían: "Pero, hombre, eso es tan pan blanco". Querían decir que provenía de esa cultura pop "blanca" que parece carente de nutrientes, de sustancia, de generosidad o, ciertamente, de "alma". Y eso en definitiva me llamó la atención, porque yo desconfío del "soul" y me gusta mucho la música pop blanca procesada. En cierto modo, eso es lo que este álbum celebra.

Entrevista con Green Gartside, *Time Out*[2]

En lugar de una culminación o una resolución, la música de Scritti transmite la dicha del discurso del amante con todas sus

1. k-punk, "Scritti's Sweet Sickness", 15 de julio de 2006, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.
2. John Lewis, "Scritti Politti: Interview", *Time Out*, 30 de mayo de 2006, disponible en timeout.com.

elipsis, contradicciones y repeticiones, su interminable búsqueda de un objeto inalcanzable. Los efectos incorpóreos, carentes de profundidad, no lineales, y la apropiación del lenguaje del amor del pop intentan desarmar la articulación habitual del deseo en impulsos coherentes y en una identidad estable, y, al mismo tiempo, reescribir o repetir el propio lenguaje del "soul", utilizado para completar el yo en el pop actual: los susurros románticos que se escuchan en el contexto de la sanación sexual.

Paul Oldfield, "After Subversion: Pop Culture and Power"[3]

Una conjunción fascinante: escuchar el bastante sorprendente nuevo álbum de Scritti Politti –o más bien, ser seducido y embelesado por él– y al mismo tiempo leer *Una voz y nada más*, de Mladen Dolar. Si, como Simon Reynolds sostiene,[4] *White Bread, Black Beer* [Pan blanco, cerveza negra] es un álbum sin un "concepto sónico", ¿debemos concluir que sus canciones son la versión de Green de un alma desnuda? Luego de todos los aplazamientos, las veladuras, las desviaciones, finalmente una revelación: *¿este soy yo?* El título del álbum parece invitarnos a hacer esa interpretación, sugiriendo una alquimia negativa: la degradación de la sublime ágalma a unos comestibles. Sin un concepto sónico, solo nos queda la voz de pura miel, una de las más distintivas del pop; y la voz, siempre se nos ha dicho, es la portadora de la pura presencia, la garantía de la autenticidad y la veracidad...

Esto es, precisamente, lo que Dolar cuestiona. Dolar no cree que Derrida estuviera equivocado al considerar que la voz ha sido privilegiada en una cierta versión de la metafísica, sino que esta no es la totalidad de la historia.

3. Paul Oldfield, "After Subversion: Pop Culture and Power", en Angela McRobbie (ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*, Londres, Macmillan, 1989.

4. Entrevista de Simon Reynolds a Green Gartside, disponible en bibbly-o-tek.com.

"Existe otra historia metafísica de la voz, en la cual, lejos de ser garante de la presencia, la voz fue considerada peligrosa, amenazadora y hasta capaz de llevar a la ruina".[5] De modo revelador, la historia alternativa de la metafísica de Dolar se desarrolla a través del tratamiento de la música. (A propósito, es difícil no leer la advertencia platónica, citada por Dolar, de que "se ha de tener cuidado con el cambio e introducción de un nuevo tipo de canto, en el convencimiento de que con ello todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los modos musicales sin remover al mismo tiempo las más grandes leyes", como una crítica tanto del popismo posmoderno como del rockismo nostálgico.) El argumento de Dolar es que la Ley-Logos siempre ha buscado diferenciarse de una voz concebida como femenina y caótica; pero el Logos no puede extirpar la voz porque, en realidad, depende de ella: ¿cuál es la expresión fundamental de la Ley, sino la voz del Padre?

¿Cómo pueden ser tan dulces tus palabras de amor?

¿Qué hacer entonces con la voz de *Green*? O para formular la pregunta desde otro lado: ¿cuál es la mínima diferencia que siempre separó las deconstrucciones de Scritti de la cosa real? Hay una tendencia a ubicar las desarticulaciones y alteraciones de Green en el nivel de los significantes, como si su subversión tuviera que ver por completo con los juegos de palabras, y su voz fuera meramente un sitio para la expresividad natural. Pero, como Dolar establece, el "objeto voz" *no* es ni la voz despojada de todas sus cualidades sensuales para transformarse en un transmisor neural de significantes *ni tampoco* la voz despojada de toda significación para transformarse en una fuente pura de placer estético. Con la voz de Green, continuamente oscilamos entre dos tipos de sinsentido: el sinsentido del "discurso del amante", las reiteraciones, como rimas de cuna, de frases de bebé desprovistas de

5. Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007.

sentido, pero que sin embargo son las declaraciones más importantes que una persona realiza o escucha; y también el sinsentido de la voz como sonido, otro tipo de susurro romántico. Por eso, las letras de Green son tan diferentes cuando las leemos; la voz casi impide que las escuchemos, excepto como bloques sonoros sin sentido, estribillos mecánicamente repetidos.

Lo perturbador de *Cupid and Psyche 85* en comparación con el new pop que lo precedió es precisamente la ausencia de una metapresencia autoconsciente. Aquí es donde estoy ligeramente en desacuerdo con Simon cuando dice que *Cupid and Psyche* es más "*sobre* el amor [*about love*] que sobre el enamoramiento [*in love*]". Me parece que lo que hace a *Cupid and Psyche* tan inquietantemente superficial es precisamente la ausencia de ese espacio entre la forma de la canción y su tema; las canciones son instancias del discurso del amante, no son comentarios sobre él. Las canciones de *Cupid and Psyche*, extrañamente, no tratan *sobre* nada, así como el amor tampoco trata sobre nada. Comparemos a *Cupid and Psyche*, por ejemplo, con *The Lexicon of Love* de ABC (un álbum de canciones de amor *sobre* canciones de amor, si alguna vez existió alguna). La presencia de Martin Fry está por todas partes en *The Lexicon of Love* manifestándose en cada ceja levantada y en cada conjunto de comas invertidas. Pero en *Cupid and Psyche* llegamos a tener una pequeña y preciosa sensación del Green biográfico, "real", que está detrás o más allá del disco; una "reflexividad sin un yo (no es un mal nombre para el sujeto)",[6] opuesta a la autoconciencia. Solo está el vacío, la voz y la cadena de significantes desenredándose por siempre en un centro comercial de espejos, una galería susurrante de palabras románticas... Pero lo perturbador de *Cupid and Psyche* es la sugerencia de que *esto* realmente *es* el amor, de que esta rima impersonal e idiota es todo

6. Ibíd.

lo que el amor es. Por eso, *Cupid and Psyche* es mucho más perturbador que la supuesta "reversión a una condición prelingüística" del rock psicodélico "kristevano" celebrado por Simon a fines de los ochenta (y mencionado en el ensayo de Paul Oldfield que cité más arriba como punto de comparación con Scritti). La supuesta "disolución oceánica del yo" asume no solo que esa disolución pueda ser lograda, sino también que hay un "yo real" que puede ser disuelto. Como los primeros dos álbumes de Roxy Music, el mensaje de *Cupid and Psyche* es mucho más radical: el supuesto yo "real", "auténtico", con su núcleo emocional, es una ilusión estructural; nuestros más preciados sentimientos "íntimos" son repeticiones trilladas. No hay intimidad, solo extimidad.

"I guess it's a sickness/ that keeps me wanting..." [Supongo que es una enfermedad/ que hace que siga queriendo...]

El exceso de la voz de Green reside en su dulzura, una dulzura que parece dañina, enfermiza, que nos pone en guardia incluso cuando nos seduce. La voz de Green es sintética, acaramelada más que auténtica e íntegra. Ya suena inhumana, de modo que, tras escuchar por primera vez las chirriantes y distorsionadas voces del rave, la comparación obvia fue el andrógino arrullo de Scritti. Todo esto está anticipado en el track que me parece más cautivante cuando escucho *Cupid and Psyche* hoy, "A Little Knowledge", la balada-máquina en la que Green canta junto a lo que parece ser una mujer, pero que en realidad es un duende de Fairlight, un súcubo construido a partir de su propia voz distorsionada. (Este intercambio con un espectro sintético ocurre antes de que la "mujer real", la cantante invitada B.J. Nelson, entre oficialmente...)

Vale la pena recordar en este punto que Green es realmente el fantasma blanco en la fiesta del pop negro contemporáneo. Al menos desde *Más brillante que el sol* de Kodwo Eshun, las (no)raíces que tienen el disco, el techno

y el house en la música sintética blanca han sido expuestas –Moroder introduciendo a Donna Summer en un laberinto de sintetizadores; Chic buscando ser Roxy Music; Cybotron robando los acentos y el sonido de Ultravox–, pero el hecho de que *Cupid and Psyche* funcione como un patrón para el r&b contemporáneo es mucho menos reconocido. *Cupid and Psyche* estableció un "nuevo paradigma" para el pop globalizado, especialmente a través de su influencia en la producción que hicieron Jam y Lewis de *Control* de Janet Jackson, un álbum que definió su época; pero, en general, a través de su intuición –o corazonada comercial– de que la carne y la sangre del (entonces llamado) soul podían ser suturadas con la artificialidad del hip-hop y la abstracción de la máquina. *Skank Bloc Bologna* se ha transformado en el centro comercial global del capital. *Cupid and Psyche* es escalofriantemente impersonal, pero de un modo completamente diferente a la impersonalidad *escenificada* de Kraftwerk, Numan y Visage, que fascinaba a los pioneros norteamericanos del hip-hop negro, el techno y el house a comienzos de los ochenta. El borramiento de Scritti del soul ocurre por medio de una simulación neuróticamente perfecta y ultra meticulosa del hipernorteamericanizado "lenguaje del amor". Ya no es más un problema de máquinas técnicas contra seres emocionales reales, sino de que la "auténtica emoción" es, en sí misma, el fraseo de máquinas sonoras y significativas. (No sorprende, por lo tanto, que otro destructor del soul, Miles Davis, haya realizado versiones de las canciones de Scritti y colaborado con Green.)

Todo esto sirve, en parte, para explicar el título del nuevo álbum, que a primera vista parece sumamente inapropiado, ya que la liviandad esponjosa de las canciones no podría estar más alejada de la pesadez de las carnes y los carbohidratos o de la hinchazón de la cerveza. Pero ¿qué ocurriría si estas sustancias no fueran "básicas" y "dadoras de vida", sino el exceso no vital sin el que la vida no es nada? ¿Qué pasaría si el "pan blanco" del título

no indicara lo normal y lo nutritivo, sino lo sintético; y la cerveza "negra" no indicara lo hogareño y lo pesado, sino lo adictivo?

Hay una chatura en la interpretación del track que abre el álbum, que también es el primer single, "The Boom Boom Bap". Es una canción sobre el deseo y la adicción, que es, en sí misma, impresionante y hermosamente adictiva. Puedo decir honestamente que me atrapó desde el momento en que escuché a Green cantar el primer verso, el título de la canción. "The Boom Boom Bap" suena tan sublime y dolorosamente equilibrada que es una tentación continuar apretando *rewind*, quedarse perdido en la planicie de la canción en la que las urgencias habituales del pop son suspendidas anticlimáticamente.

"Play it over and over again/ play it over and over again" [Tócala una y otra vez/ Tócala una y otra vez].

"The Boom Boom Bap", como Green le contó a Simon, trata de manera ostensible sobre la delgada línea "entre estar enamorado de algo y ser insalubremente adicto a ello". Las tres adicciones de las que se ocupa la canción son: la bebida, el hip-hop –"el propio título remite a los *breakbeats* sincopados y los bajos explotados del hip-hop"– y el amor. La adicción es el motor patológico de la vida. "El pulso [*beat*] de mi vida" no es un ritmo natural, biológico, sino el pulso [*pulse*] inorgánico de la pulsión (de muerte). *"If looks could kill"* [Si las miradas pudieran matar], reflexiona Green, sabiendo que por supuesto pueden hacerlo; que quedar atrapado puede ser letal, pero que no estar atrapado por nada es incluso más letal y adormecedor.

Cuando eventualmente uno consigue liberarse del abrazo endulzado de "The Boom Boom Bap", se encuentra rendido frente a un álbum de pliegues y fragmentos, astillas y bosquejos, en el que todo termina antes de lo esperado (y así se amplifica el deseo de escucharlo una y otra vez). Afortunadamente, la obsesión de Green con el hip-hop emerge no a través de la presencia bruta del rap

(¿qué podría estar más presente hoy que el rap?), sino a través de cierta ausencia en la producción que impide que los tracks concluyan en una integridad orgánica. La semana pasada discutí con Owen acerca de cómo la tecnología de mediados de los ochenta arrastró al pop a una insipidez árida, fechada e hiperlustrosa: las dos excepciones más evidentes a esta tendencia fueron *Cupid and Psyche* (que tiene éxito precisamente por su total identificación con la época y la técnica) y *Hounds of Love* de Kate Bush. *White Bread, Black Beer* es como un tardío *Hounds of Love* compuesto por Green, un álbum en el que la historia del pop (y la suya propia) puede ser revisitada sin ser reiterada, en el que los estilos pueden ser atravesados sin que resulte ser una cuestión de eclecticismo inconsistente. El mismo rechazo a la presión por lo contemporáneo hace que el álbum sea mucho más actual que lo que habría sido si se embarcaba en una búsqueda impropia del cool callejero.

Las referencias a Londres, a los "British Homes Stores", a los nombres de los maestros de la escuela de Green restauran algo del sabor local que fue despiadadamente eliminada por los "terceros lugares",[7] proto-Starbucks que parecen del Mid-Atlantic, de *Cupid and Psyche*. Esto, evidentemente, también implica la restauración de una especificidad biográfica. Las canciones ya no son laberintos del amor en los que cualquiera puede entrar, sino carriles de la memoria, cuyos puntos de referencia solo Green puede reconocer. Entre todas las influencias que se pueden encontrar a lo largo del álbum, los apolíneos Brian Wilson y Paul McCartney son los más recurrentes. ¿Es el álbum entonces una redención a

7. El sociólogo Ray Oldenburg denomina "terceros lugares" a los espacios urbanos (cafés, bibliotecas, parques) que se constituyen en un punto de encuentro para un determinado grupo de personas, y que no son el hogar, "el primer lugar", ni el trabajo, "el segundo lugar". [N. del T.]

través de la melodía? Una recuperación ¿de la memoria? Una recuperación ¿del yo?

"And when I'm with you baby
I know just who I am
And no one understands the way that you do
Darling"

[Y cuando estoy contigo nena
Simplemente sé quien soy
Y nadie me entiende como tú lo haces
Querida]

Escuchar a Green cantar líneas como estas es una experiencia curiosamente inquietante y perturbadora, ya que su voz conserva todas las marcas de *Cupid and Psyche*, que ironizan y socavan cualquier gesto de "hablar en serio" o "realmente ser" algo. En todo caso, al escuchar con más atención la canción a la que esas líneas pertenecen ("Locked"), no todo es lo que parece. *"People want a piece of me"* [Todos quieren una parte de mí], canta Green, *"but who they get is not what* she *seems"* [pero la persona que obtienen no es la que a *ella* le parece]. De cualquier modo, la autobiografía todavía es una forma de *escritura* (y la más engañosa), y el "tú" que es el habitual destinatario de la canción de amor nunca es el aparente compañero, "la persona real en carne y hueso", sino el gran Otro. De allí que el personaje de David Kelsey en *Esta dulce enfermedad*[8] –un título muy propio de Scritti– de Patricia Highsmith, un hombre que conduce su romance patológico principalmente a través de cartas escritas a su Otro fantaseado (y que son ignoradas e incomprendidas por el supuesto objeto de carne y hueso), sea el amante en su estado más puro...

8. Traducción literal de *This Sweet Sickness*. En español se publicó con el título *Ese dulce mal*. [N. del T.]

Todos los paralelos entre el amor y la adicción en *White Bread, Black Beer* sugieren que *el escritor* Green sabe que el amor es esencialmente la patología y la cura, de modo que la dulzura de Scritti permanece enferma y su enfermedad, dulce...

EL POSMODERNISMO COMO PATOLOGÍA, PARTE 2[1]

El asunto es, Robbie, que no hay rehabilitación del posmodernismo.

La enfermedad que aflige a Robbie Williams es nada menos que la posmodernidad misma. Miren a Williams: todo su cuerpo está afectado por tics reflexivos, un arsenal del ego lleno de gestos, muecas y mohines diseñados para renegar de cualquier acción, incluso de la que está realizando. Él es la estrella pop "como si" -baila *como si* estuviera bailando, se emociona *como si* se estuviera emocionando, hace señas meticulosas todo el tiempo-, con las cejas perpetuamente levantadas, como si en realidad no quisiera hacerlo, como si fuera solo una actuación. Quiere ser adorado por "Rudebox", pero, desgraciadamente para él, el público le exige el sentimentalismo empalagoso de "Angels". Hoy Robbie debe odiar esa canción, con sus aleccionadores recordatorios de dependencia (la carrera

1. k-punk, "Postmodernism as Pathology, Part 2", 17 de febrero de 2007, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

de Williams creció estratosféricamente sobre la base de "Angels") y el éxito perdido...

"Let me entertain you, let me lead you" [Déjame entretenerte, déjame que te guíe].

Seguramente pueda hacerse un análisis del tipo de los de Robin Carmody sobre los paralelos entre Williams y Tony Blair. El primer álbum de Williams, llamado, de manera reveladora, *Life Thru a Lens* [La vida a través de una lente], fue lanzado en 1997, el año de la primera victoria electoral de Blair. Para ambos vino luego un período de éxito tan absoluto que debe haber confirmado sus más extravagantes fantasías de omnipotencia (Blair inexpugnable en dos elecciones; Williams ganó más Brit Awards que ningún otro artista). Y luego, una década después de su primer éxito, la oprobiosa declinación hacia la irrelevancia (el Blair post-Irak que sale débil de su cargo como un líder fracasado; Williams que lanza un desastroso álbum e ingresa a rehabilitación el día previo a los Brit Awards del año en que recibió una única e irrisoria nominación). Por supuesto, esta analogía es limitada: Blair es popular en los Estados Unidos, mientras que Robbie...

Williams y Blair son las dos caras de un Joker histérico: dos actores rotos; uno que representa sinceridad y el otro ironía. Pero ambos, fundamentalmente, actores: actores hasta la médula, a tal punto que recuerdan los simulacros robóticos de Philip K. Dick, cáscaras y máscaras a las que no se les puede atribuir convincentemente una vida interior. Blair y Williams parecen existir solo para la mirada del otro. Por eso, es imposible imaginar a alguno de los dos padeciendo dudas o recelos privados, o experimentando cualquier emoción cuya expresión no esté dirigida a producir una respuesta por parte del otro. Como es bien sabido, la identificación total de Blair con el personaje mesiánico que proyecta en público transforma cualquier emoción presuntamente privada en un gesto publicitario; este es el efecto de la "invenceridad"

[*spincerity*][2] (incluso si él realmente quiere decir lo que está diciendo, la declaración es falseada por su contexto público). La imagen de Blair o Williams solos en una habitación, androides desmantelados que contemplan el rechazo final del público que una vez los adoró, es verdaderamente espeluznante.

Por supuesto, es muy posible imaginar a Robbie exhibiendo dudas públicas; por cierto, a medida que su antigua potencia reflexiva declina en impotencia reflexiva, es más probable que él sea visto insistiendo sobre sus errores y fracasos. Es por esto, sin dudas, que el anuncio de Williams de su "adicción" a los antidepresivos y la cafeína haya sido recibido con cierto escepticismo (las sospechas surgieron, en parte, por el momento del anuncio: en la víspera de los Brits). Pero este escepticismo no capta lo esencial. La enfermedad de Williams es, precisamente, su incapacidad para hacer o experimentar algo, a menos que provoque la atención del otro.

O, como Liam Gallagher más sucintamente lo expresó, con palabras dignas de Mr. Agreeable[3] en su versión más compasiva:

> Si tienes un puto problema, ¿por qué quieres que todo el mundo lo sepa? Lanzas un álbum de mierda y pretendes que todo el mundo se lamente por ti. Qué maldito estúpido.

2. En "Antiterapia", la conferencia de 2015 incluida en este volumen en la p. 485, el propio Fisher define el concepto de *spincerity*, un neologismo compuesto por *spin* [inventar] y *sincerity* [sinceridad], de este modo: "La representación pública de una emoción que puedes o no realmente sentir". [N. del T.]

3. Mr. Agreeable es un personaje creado por el crítico David Stubbs en la revista *Melody Maker* para criticar cínica y despiadadamente a una serie de artistas. [N. del T.]

ELIJAN SUS ARMAS[1]

A menudo me han dicho que debería leer la obra de Frank Kogan, pero nunca encontré el tiempo para hacerlo. (En parte porque, dejando de lado a Greil Marcus, nunca sintonicé con la crítica pop norteamericana que, a mi juicio -sin dudas extremadamente apresurado-, se ha enredado en un modo gonzo hiperestilizado y falsamente ingenuo que nunca me resultó atractivo.) La impresión que tengo -nuevamente, quizás injusta- es que, en Gran Bretaña, las batallas que Kogan continúa peleando ya fueron ganadas hace mucho tiempo por los intelectuales autodidactas de la clase trabajadora. Indudablemente, los dos artículos recientes de Kogan que Simon Reynolds ha enlazado son poco representativos del conjunto de su obra (desde luego espero que así sea, ya que es difícil entender por qué tantas personas inteligentes tomarían su trabajo en serio, si no fuera así), pero es difícil no leerlos como síntomas,

1. k-punk, "Choose your Weapons", 12 de agosto de 2007, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

no solo de un callejón sin salida y un malestar dentro de lo que ahora dudo en llamar "popismo", sino también de un conservadurismo cultural más generalizado y arraigado de manera profunda, con el que el llamado "popismo" está intrínsecamente vinculado.

¿Recuerdan todas las proclamas adornianas enunciadas con cara de póker inmediatamente después del 11 de septiembre, que versaban: "no habrá más trivialidad" en la cultura popular norteamericana luego de la caída de las Torres Gemelas? Pocos pueden haber creído realmente, incluso cuando los restos de las Torres Gemelas todavía ardían, que la cultura popular norteamericana entraría en una nueva fase reflexiva, solemne y seria luego del 11 de septiembre; y, sin dudas, no hace falta recordar, en este punto, que lo que surgió fue un nuevo y salvaje cinismo, suavizado por una devoción que solo un Leviatán herido que asume el rol de la víctima agraviada puede congregar. ¿Podría alguien, entonces, haber creído que solo seis años más tarde un crítico supuestamente serio escribiría un artículo titulado: "Paris [Hilton] es nuestro Vietnam...",[2] justamente cuando, en aquellos años, había habido otro Vietnam?

Con lo que nos enfrentamos en una frase como "Paris es nuestro Vietnam" no es una trivialidad –no es el narcisismo colectivo de una clase ociosa ignorante de la geopolítica–, sino una *trivialización* autoconsciente, un acto de transvaloración pasiva y nihilista. Debatir los méritos o la falta de ellos de una heredera aburrida ha sido elevado al estatus de una lucha política; y ni siquiera por acicalados estetas en una celebración wildeana/warholiana de la superficialidad, sino por hombres de mediana edad en pantalones de gimnasia, sentados en el sillón del espectador al final de la historia, mientras cambian de canal sin parar.

2. Frank Kogan, "Rules of the Game Follow Up #2: Paris Is Our Vietnam", *Las Vegas Weekly*, 29 de junio de 2007, disponible en lasvegasweekly.com.

El fin de la historia es la pesadilla de la que estoy tratando de despertarme.

Al menos, el artículo "Paris es Vietnam" reveló el resentimiento del resentimiento, sobre el que anteriormente sostuve que es el real motor libidinal del popismo: "Amamos a Paris *aún más* porque otros la odian (¡pero afortunadamente la amamos de todos modos, de verdad!)". Pero este último artículo,[3] cuyo enlace ha compartido Simon, es, en todo caso, incluso más inútil e indicativo. A diferencia del agradable y mediocre LP de Paris Hilton, el aparente objeto del artículo, el single de los Backstreet Boys "Everybody (Backstreet's Back)" es de hecho bastante bueno. Prácticamente a todas las personas que conozco les gustó. El problema es la idea de que decir esto, de algún modo, constituiría una noticia en 2007. No miento si les digo que tuve que chequear la fecha de la publicación, porque supuse, a primera vista, que debía haber sido escrita hace una década.

El artículo me hace pensar que, si el factor que motiva a los popistas ingleses es, abrumadoramente, la clase, en el caso norteamericano debe ser la edad. Quizás aquellos más entrados que yo en la mediana edad todavía fueron sujetos de las proscripciones y las prescripciones de la alta cultura leavisiana.[4] Pero creo que los popistas hoy son como Mick Jagger confrontado con el punk en 1976: no parecen darse cuenta de que, si existe un establishment, son ellos. Incluso si existiera el "Nathan" con el que Kogan debate –y voy a ser honesto con ustedes, se me hace difícil creer que exista–, su función es fantasmática (del mismo modo que Lacan sostuvo que, si un esposo patológicamente celoso confirma las infidelidades de su esposa, sus celos siguen siendo patológicos): para que los popistas

3. Frank Kogan, "What's Wrong with Pretty Girls?", *Las Vegas Weekly*, 4 de julio de 2007, disponible en lasvegasweekly.com.

4. F.R. Leavis fue un influyente crítico británico. El adjetivo "leavisiano" [*leavisite*] se utiliza a menudo para referir a cierto elitismo cultural. [N. del T.]

puedan creer que su postura es, de algún modo, desafiante o novedosa, tienen que continuar exhumando "Nathans" a los que combatir. Pero, en 2007, la anticuada creencia de Nathan de que solo los grupos que escriben sus propias canciones son válidos fue ya refutada tantas veces que es como si alguien defendiera hoy la esclavitud. Sí, hay personas que la defienden, pero esa postura es tan irrelevante en la coyuntura actual que es más una rara anacronía que una amenaza política. Puede haber una pequeña minoría entre los fans del pop que se aferra a las opiniones de Nathan; pero, si consideramos el éxito de Sinatra, The Supremes, Elvis Presley y las mismas *boybands* que los popistas piensan que es tan transgresor revalorizar, esas opiniones, en la mayoría de los casos, serán contradichas por los gustos reales de los fans. (Kogan reconoce que el problema no son los gustos de los fans, sino sus relatos sobre ellos; sin embargo, la suposición tácita es que está bien –incluso que es obligatorio– refutar los relatos de los fans masculinos del rock, pero que los juicios estéticos de la figura con la que los popistas aterradoramente se identifican, la chica adolescente, nunca deben ser cuestionados.) (La otra ironía es que, si hablas con un adolescente hoy, es mucho más probable que escuche y le guste Nirvana que los Backstreet Boys.) La declaración, alguna vez desafiante, de que para algunos oyentes los Backstreet Boys (y las bandas de su tipo) pueden haber sido tan potentes como Nirvana (y las bandas de su tipo) ha sido revertida de manera pasiva y nihilista. Hoy el mensaje diseminado por la cultura general –sino necesariamente por los mismos popistas– es que nunca nada fue mejor que los Backstreet Boys. El viejo desprecio de la alta cultura por los objetos culturales populares continúa; lo que se destruyó fue la noción de que hay algo *más valioso* que esos objetos. Si el pop no es más que una cuestión de estimulación hedónica, entonces allí están Shakespeare y Dostoievski. Leer a Milton o escuchar a Joy Division

ha sido recatalogado como otra opción de consumo, de un significado no mayor a qué marca de dulces te gusta más. En parte pienso que el término "popismo" es de poca ayuda hoy, porque implica una conexión entre lo que prefiero llamar "Relativismo Hedónico Deflacionario" y lo que los críticos Morley y Penman hacían a comienzos de los ochenta. Pero su proyecto era el exacto reverso de esto: postulaban que en la canción pop se podía encontrar tanta sofisticación, inteligencia y afecto como en cualquier otra parte. Significativamente, la música y la cultura popular del momento les daban la razón. Esa valoración no era una posición a priori adecuada para cualquier época, sino una intervención en un momento particular, diseñada para tener ciertos efectos. Morley y Penman todavía eran *críticos* que esperaban influir en la producción, no guías del consumidor que catalogaban mercancías con cinco estrellas, o ejecutivos que pasaban su tiempo libre clasificando toda canción que incluyera la palabra "dulce" en comunidades de *live journal*, que son el equivalente del ciberespacio de las residencias de las escuelas públicas.

Mientras que Morley y Penman (ambos intelectuales autodidactas de la clase trabajadora) complicaban la relación entre la teoría y la cultura popular con escritos que –en sus propiedades formales, su estilo y su erudición tanto como en su contenido– *desafiaban* al sentido común, el Relativismo Hedónico Deflacionario meramente ratifica los dogmas empiristas que sientan las bases del consumismo. Más aún, Owen Hatherley ha observado con astucia que, además de repetir el habitual rechazo angloamericano de la metafísica, la recusación del Relativismo Hedónico Deflacionario de la teoría ("simplemente nos gusta lo que nos gusta, no tenemos una teoría") replica asombrosamente los monótonos mantras de la banda indie promedio de *New Musical Express*: "Simplemente hacemos lo que hacemos, todo el resto es un extra", "La música es lo único que importa". En el Reino Unido, la batalla retórica entre

los popistas y el indie es una guerra falsa, similar al show de la pelea de títeres de la política parlamentaria entre los Tories de Cameron y el Nuevo Laborismo de Brown: una tormenta en una taza de té de la clase dominante. En ambos casos, la realidad social es la de ex alumnos de escuelas públicas que continúan con sus rivalidades por otros medios. En el caso del indie y el popismo, hay una relación extrañamente inversa con el populismo y lo popular. Mientras que los "popistas" declaran ser populistas, pero en realidad apoyan un tipo de música que es cada vez más marginal en términos de ventas, los indies declaran celebrar lo alternativo, mientras que la música que prefieren (el skiffle tradicional) domina todo el espectro radial (no puedes escuchar Radio 2 por quince minutos sin que aparezca una canción de Kaiser Chiefs). En muchos sentidos –porque estaba intentando analizar un fenómeno genuinamente popular–, la defensa de Reynolds de Arctic Monkeys fue más genuinamente popista que todas las diatribas popistas a favor del LP de Paris Hilton, que apenas se vendió (pero, por supuesto, gran parte de la fuerza que las impulsaba era el deseo ultrarrockero de burlarse del consenso crítico). Miremos, al respecto, el intento *genuinamente* patético –de verdad me provoca patetismo– de azuzar la controversia sobre el eficiente y laborioso trabajo de Kelly Clarkson, en un blog que, en su combinación de recalentamiento histérico y sombría seriedad, es tan aburrido como sintomático; aunque, tengo que confesar, nunca pude llegar al final de un solo artículo, un problema que tengo con muchos de los textos "popistas", incluida la obra magna del popismo, *Words and Music* de Morley.

Por más que a veces despotrique contra los lugares comunes del popismo (ver, por ejemplo, su reciente –y diría que injustificado– ataque a Girls Aloud), Morley está tan profundamente integrado en el sentido común del Relativismo Hedónico Deflacionario como Penman está excluido de él. ¿Qué fue el extrañamente desafectado *Words*

and Music sino una descripción del EdiPod desde adentro? Todas esas autopistas sin fricción, esas inconsecuentes opciones de consumo puestas como si fueran elecciones existenciales... Sin embargo, Morley todavía es un *teórico* de los fines de la historia y de la música, todavía está demasiado enamorado de la inteligencia como para enchufarse por completo en el circuito antiteórico del EdiPod. Aun así, el silencio de Ian dice mucho más que el parloteo de Morley y, después de mi escaso trato con los viejos medios, cada vez veo la salida de Ian más como una retirada noble que como un fracaso trágico.

Toda la cultura británica –incluyendo, por supuesto, a Morley– tiende a la condición del *clip show*, en el que se les paga a cabezas parlantes para que digan lo que un productor estúpido y *posh* ha decidido que el público ya piensa sobre el material grabado que todo el mundo ya ha visto. Recientemente traté con un *apparatchik*[5] de los *muy* viejos medios de comunicación. Lo que uno recibe de parte de sus representantes es siempre la misma letanía de requerimientos: la escritura sobre música debe ser "liviana", "animada" e "irreverente". Esta última palabra quizá sea la más importante, porque indica que la fantasía sostenida de la que participan los jóvenes agentes de los muy viejos medios es *exactamente* la misma a la que se entregan los popistas: se niegan a mostrar "reverencia" a un aburrido y censurador gran Otro. Pero ¿en qué parte de los salones de juego de la cultura posmoderna brillantemente monótonos, vestidos casualmente, sarcásticos y mordaces podemos encontrar esa "reverencia"? ¿Cuál es el gran Otro posmoderno sino la "irreverencia" misma? (Solo alguien que no haya pisado el Departamento de Humanidades de una universidad por más de un cuarto de siglo –es decir, no

5. *Apparatchik* o "agente de aparato" es un término coloquial ruso que se usaba para designar a un funcionario del Partido Comunista o la administración soviética. [N. del T.]

los graduados comunes y corrientes de Oxford y Cambridge, que son empleados de los medios y popistas en sus ratos libres- podría creer que realmente existe cierto canon de la alta cultura despiadadamente vigilado. Cuando Harold Bloom escribió *El canon occidental*, fue un *desafío* al relativismo que domina hegemónicamente los estudios ingleses.) Muy pronto aprendí que "liviano", "animado" e "irreverente" son códigos para decir "irreflexivo" y "lugar común". Confrontado con estos valores y sus representantes -quienes, como podría esperarse, son *mucho más acomodados que yo*-, a menudo encuentro una disonancia cognitiva, o más bien, una disonancia entre afecto y cognición. Enfrentado a la gente *posh* y estúpida, que dota de personal a gran parte de los medios, siento inferioridad -su acento e incluso sus nombres bastan para inducir ese sentimiento-, pero pienso que deben estar equivocados. Es este tipo de disonancia la que puede producir enfermedades mentales serias o -si las condiciones son favorables- ira.

El antiintelectualismo es un reflejo de la clase dominante, mientras que la estupidez de la clase dominante es atribuida a las masas (creo que ya hemos discutido previamente el ardid de la Persona *Posh* y Estúpida, por medio del cual montan un show en el que *fingen* ser estúpidos para de ese modo ocultar que, en efecto, son estúpidos). Poco sorprende que los privilegios heredados tiendan a producir estupidez, dado que, si no necesitas la inteligencia, ¿por qué te tomarías el trabajo de adquirirla? Las simplificaciones de los medios son el tipo más banal de profecía autocumplida.

Como Simon Frith y Jon Savage señalaron hace mucho tiempo en su artículo de la *NLR*, "The Intellectuals and the Mass Media" [Los intelectuales y los medios masivos] -y que Owen Hatherley recientemente me recordó-, la pose de hombre común del típico comentarista de los medios, educado en la escuela pública y en Oxford o Cambridge, se vale de la suposición de que estos comentaristas están mucho

más en contacto con la "realidad" que alguien interesado en la teoría. La oposición implícita es entre los medios (en cuanto ventana transparente abierta al mundo, transmisora del buen y sólido sentido común) y la educación (en cuanto diseminadora de esoterismos inútiles y elitistas que ha perdido contacto con la realidad). Alguna vez los medios fueron un territorio en disputa en el que el impulso educativo entraba en tensión con el mandato de entretener. Hoy –y el indispensable Lawrence Miles es incisivo en esto, como en tantas otras cosas, en su último compendio de conocimientos– los viejos medios se han entregado casi por completo a una noción sosa de entretenimiento y por lo tanto, cada vez más, también lo hace la educación.[6]

En mi adolescencia, aprendí mucho más de leer a Morley, Penman y su progenie que de la conservadora rutina de gran parte de mi educación formal. Gracias a ellos, y más tarde a Simon Reynolds, Kodwo Eshun y otros, me interesé en la teoría e hice el esfuerzo de continuar con los estudios de posgrado. Es esencial señalar que Morley y Penman no eran una simple "aplicación" de la teoría alta a la cultura baja; la estructura jerárquica estaba revuelta, no solo invertida, y el uso de la teoría en ese contexto era un desafío tanto a las suposiciones de clase media de la filosofía continental como al empirismo antiteórico de la cultura popular mainstream británica. Pero hoy que la enseñanza está siendo forzada a transformarse en una industria de servicios (que produce resultados mensurables en la forma de notas de exámenes) y a los profesores se les pide que sean cuidadores de niños y animadores, aquellos que trabajan en el sistema educativo y todavía quieren introducir a los estudiantes en los complicados placeres que se derivan de ir más allá del principio de placer, de encontrar algo dificultoso, algo que va contra nuestras suposiciones, son una minoría sitiada.

6. Del blog de Lawrence Miles, disponible en beasthouse-lm.blogspot.co.uk.

"Here we are now, entertain us" [Aquí estamos, entreténgannos].

Los credos del antiintelectualismo de la clase dominante que la mayoría de los profesionales de los viejos medios están obligados a internalizar son mucho más efectivos que lo que fue la Stasi al generar una cultura popular de una monotonía sin precedentes. Pónganlo de este modo: una situación en la que Lawrence Miles se marchita al borde de la enfermedad mental y apenas es capaz de salir de su casa mientras que gente como Rod Liddle se pavonea en el paisaje de los medios no solo es estéticamente aborrecible, sino que es fundamentalmente injusta. Contrario a la maniobra deflacionaria que decreta que todo "es solo estimulación hedónica", que tanto los stekelmanianos[7] como los popistas comparten, la cultura popular continúa siendo inmensamente importante, incluso si solo cumple una función ideológica esencial como ruido de fondo de un realismo capitalista que naturaliza la depredación ambiental, la plaga de la salud mental y las condiciones sociales escleróticas en las que la movilidad entre clases está disminuyendo casi hasta cero.

> Una guerra de clases está ocurriendo, pero solo uno de los lados está peleando. Elijan su lado. Elijan sus armas.

7. Wilhelm Stekel fue un médico, psicólogo y psicoanalista austríaco, que se convirtió en uno de los primeros seguidores de Sigmund Freud. [N. del T.]

V

VARIACIONES SOBRE UN TEMA[1]

El crítico musical Paul Morley escribió un ensayo para el catálogo que acompaña una reciente instalación del artista estadounidense Cory Arcangel, *A Couple Thousand Short Films About Glenn Gould* [Unos cuantos cientos de cortos sobre Glenn Gould] (2007). O, más bien, Morley armó la mayor parte del texto del mismo modo en que Arcangel montó su video: a partir de fragmentos encontrados en Internet. La instalación de Arcangel consiste en una versión de las *Variaciones Goldberg* (1741) de Bach, meticulosamente construida a partir de samples de notas individuales interpretadas por aficionados y tomadas de YouTube. Al conectar YouTube con Gould, este proyecto artesanal invita a una comparación entre el contenido generado por usuarios y los métodos de producción de la figura del creador modernista.

¿El contenido generado por los usuarios posibilita una nueva forma de arte prefigurada tanto por la aproximación

1. "Variations on a Theme", *Frieze*, 19 de marzo de 2008, disponible en frieze.com.

de Gould al estudio de grabación como por las ejecuciones de Bach en el sintetizador de Wendy Carlos? ¿O Gould y Carlos están posicionándose como anticipadores de la disolución del artista individual en una red digital anónima?

La postura de Morley sobre estas cuestiones ha sido deliberadamente ambigua. Originalmente periodista de *NME* a fines de los setenta, Morley fue absorbido de manera gradual por la cultura del *clip show* de recuerdos familiares de los noventa. Su adopción de la superficialidad y el brillo a comienzos de los ochenta jugó un rol importante para que esa cultura se abriera paso, aunque lo que se consideró como una revuelta contra la austeridad postpunk opera de un modo muy diferente en el clima populista actual dominante. En la sección introductoria del reciente ensayo de Morley –al parecer, la única sección que él habría escrito–, el texto se posiciona como una secuela de su libro de 2003 *Words and Music: A History of Pop in the Shape of a City* [Palabras y música. Una historia del pop en forma de una ciudad]. Morley es reacio a las declaraciones definitivas, pero *Words and Music* parecía querer establecer una continuidad entre el alto modernismo y el pop en su versión más aparentemente desechable, una continuidad ejemplificada por la yuxtaposición que da inicio al libro entre Kylie Minogue y el compositor experimental Alvin Lucier. Pero la motivación última de Morley fue astutamente velada por medio de giros y aplazamientos; no estaba claro si buscaba reivindicar a la vanguardia por su impacto en la cultura popular o ennoblecer al pop mediante la incorporación de la vanguardia, o ambas cosas, o ninguna.

Su ensayo sobre Arcangel mantiene en cierto nivel esta ambivalencia, pero, en su brevedad gnómica, es mucho más sugestivo que el tedioso *Words and Music*, que por momentos te hace sentir como si estuvieras atrapado en una interminable serie de *playlists* del iPod. A través de retratos breves de figuras como Gould, Carlos, Delia Derbyshire del BBC Radiophonic Workshop, Genesis

P-Orridge y Robert Moog, el montaje sigue un número de líneas asociativas que conectan la música, lo transgénero y la electrónica. Al replicar la metodología de Arcangel, Morley pudo haber querido sugerir que la música electrónica de los sesenta, setenta y ochenta allanó el camino para el mundo en red del contenido generado por usuarios del cual YouTube forma parte. Pero los ejemplos pop que más aparecen en el texto (Gary Numan, The Human League) no pertenecen a esta década, sino al período postpunk de hace treinta años. Quizás, a pesar de sí mismo, el texto termina siendo menos una justificación de la cultura popular del siglo XXI y sus modos de consumo, y más un réquiem a un momento pasado del modernismo popular, un circuito perdido entre el pop, los nuevos desarrollos tecnológicos y la vanguardia.

El texto de Morley plantea implícitamente algunas de las preguntas de las que se ocupa explícitamente un ensayo de Alan Kirby publicado en *Philosophy Now*.[2] Kirby habla de un nuevo tipo de "texto" –un texto con el que todos estamos muy familiarizados hoy– "cuyo contenido y dinámica son inventados o dirigidos por el espectador u oyente participante (aunque estos términos, con su pasividad y énfasis en la recepción, son obsoletos: sea lo que sea que está haciendo un votante telefónico de Gran Hermano o un fanático del futbol que llama al programa radial 606, no está simplemente viendo o escuchando)". Curiosamente, Kirby llama a estos textos "pseudomodernistas", y argumenta que ese "pseudomodernismo" hoy ha suplantado al posmodernismo. La interpretación de Kirby del posmodernismo se ve afectada por derivar exclusivamente de los estudios literarios que han definido al posmodernismo de forma restrictiva en términos de un conjunto de estrategias reflexivas basadas en las llamadas

2. Alan Kirby, "The Death of Postmodernism and Beyond", *Philosophy Now*, n° 58, 2006, disponible en philosophynow.org.

"metaficciones", como *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov. Pero lejos de señalar un movimiento *más allá* del posmodernismo, el desplazamiento de creador a receptor, de productor a consumidor, que Kirby describe es exactamente de lo que desde hace mucho tiempo se han ocupado los más agudos teóricos del posmodernismo: Jean Baudrillard y Fredric Jameson. Leer los textos de Baudrillard de los setenta, con sus extensas discusiones sobre la reality TV y el "modo referéndum", es confrontarse con análisis que hoy parecen extraordinariamente proféticos. Lo que se volvió obsoleto no son las anticipaciones mordaces de Baudrillard y Jameson de la monotonía resultante en nombre del "involucramiento" del espectador y el consumidor, sino las posiciones que sostenían que erosionar el privilegio del autor y el artista portaba una carga subversiva.

Lo que Kirby llama "la nueva nada sin peso del autismo silencioso" ha erosionado al modernismo popular al que Morley alguna vez perteneció tanto como ha eliminado las fuentes de la alta cultura del modernismo tradicional. Como Kirby indica, lejos de conducir a nuevas formas, los contenidos generados por usuarios han tendido a reducirse y consolidarse. Por ejemplo, YouTube (casi en su totalidad) recicla materiales viejos o, alternativamente, ofrece un espacio en el que millones de aspirantes a estrellas imitan ídolos cuyo estatus –establecido por los viejos sistemas de distribución y valoración– permanece seguro. En lugar de ser amedrentados por las demandas incesantes para que el espectador participe, tanto los productores culturales como los ridiculizados "guardianes" necesitan encontrar nuevos modos de reivindicar la primacía de la producción sobre el consumo. Necesitan encontrar modos de salirse de los circuitos constantes en los que "todos" estamos implicados, pero en los que nadie obtiene lo que desea.

En otro ensayo incluido en el catálogo de *A Couple Thousand Short Films*, el curador Steven Bode sostiene que

la instalación de Arcangel es "menos una publicidad de la cultura participativa en red que un índice de la creciente atomización de las personas". Si la cultura posmoderna presenta un tipo de solipsismo en red, quizás la mayor enseñanza que pueda darnos Gould hoy es la valoración de la *desaparición* de las pantallas que ansiosamente persiguen nuestra imagen. Gould, quien –como es sabido– dejó muy joven de presentarse en conciertos, demostró que a veces es necesario retirarse para encontrar mejores modos de conectarse.

SIN ENERGÍA[1]

En 2006, James Kirby, el hombre detrás del sello discográfico V/Vm y de The Caretaker, inició un proyecto de descarga online titulado *The Death of Rave*. Los tracks tienen una cualidad etérea, casi traslucida, como si fueran producto de la imaginación, o espectros del sonido original y excitante de la rave. Recientemente entrevisté a Kirby y me explicó que el proyecto había comenzado como un homenaje a cierta energía que él cree que ha desaparecido de la música dance. (*Energy Flash* fue, por supuesto, el título que el crítico Simon Reynolds dio a su voluminoso estudio de la música rave y su progenie). La pregunta es: ¿fue la rave y sus descendientes, el jungle y el garage, solo eso, un repentino destello de energía que desde entonces se ha disipado? Más inquietante: ¿es la muerte de la rave solo un síntoma de una crisis de energía en toda la cultura? ¿Están los recursos culturales agotándose del mismo modo que lo están haciendo los recursos naturales?

1. "Running on Empty", *New Statesman*, 30 de abril de 2008.

Aquellos que crecimos entre los sesenta y los noventa nos acostumbramos a los cambios veloces en la cultura popular. Los teóricos del futuro como Alvin Toffler y Marshall McLuhan afirmaron que nuestros sistemas nerviosos se aceleraban por las transformaciones que eran impulsadas por el desarrollo y la proliferación de las tecnologías. Los artefactos populares estaban fechados por su estado tecnológico con bastante precisión: la nueva tecnología era claramente audible y visible; era prácticamente imposible, digamos, confundir un film o un álbum de comienzos de los sesenta con uno de apenas cinco años más tarde.

La década actual, sin embargo, está caracterizada por una abrupta sensación de desaceleración. Un experimento mental sirve para mostrar este punto. Imaginemos que retrocedemos quince años en el tiempo y le hacemos escuchar a un fan del jungle algunos álbumes de los últimos géneros bailables, por ejemplo, de dubstep o funky. Solo podremos concluir que se quedará anonadado, no por lo mucho que las cosas han cambiado, sino por lo poco que lo han hecho. Algo como el jungle era apenas imaginable en 1989, pero el dubstep o el funky, sin ser de ninguna manera pastiches, suenan como extrapolaciones de la matriz sonora establecida hace una década y media.

No hace falta decir que no es la tecnología la que ha dejado de desarrollarse. Lo que ocurrió, sin embargo, es que la tecnología se ha descalibrado de la forma cultural. El momento actual puede, de hecho, estar mejor caracterizado por la discrepancia entre la marcha incesante de la tecnología y la paralización, el estancamiento y el retraso de la cultura. Ya no podemos escuchar más a la cultura. Hubo una desaparición gradual del sonido de la ruptura tecnológica –como la irrupción del sintetizador analógico de Brian Eno en el medio de "Virginia Plain" de Roxy Music o la extrañeza angular del *cut and paste* que escuchábamos en las primeras raves– que la música pop nos había acostumbrado a esperar. Quizá todavía apreciamos

la tecnología en los efectos especiales del cine, pero el rol de las imágenes generadas por computadora es, en cierto modo, paradójico: su objetivo es precisamente pasar inadvertidos, y han sido utilizados para pulir un modelo de realidad ya establecido. La televisión de alta definición es otro ejemplo del mismo síndrome: vemos las mismas cosas viejas, solo que más brillantes y lustrosas.

El modo principal en el que la tecnología se hace sentir hoy en la cultura es, por supuesto, en las áreas del consumo y la distribución. Como es sabido, las descargas y la web 2.0 han permitido nuevos modos de acceder a la cultura. Pero estos han tendido a ser parasitarios de los viejos medios. La ley de la web 2.0 es que todo regresa, sean los anuncios, los films de información pública o las series de televisión largamente olvidadas: la historia ocurre primero como tragedia y luego como YouTube. Los artistas pop que supuestamente son exitosos debido al clamor de la web (Sandi Thom, Arctic Monkeys) resultaron ser singularmente arcaicos en su forma; en todo caso, fueron empujados a través de la maquinaria promocional familiar de los grandes sellos discográficos y las agencias de publicidad. Hay una distribución *peer-to-peer* de la cultura, pero pocos signos de una producción *peer-to-peer*.

Los mejores blogs son una excepción a esto. Han evitado a los medios mainstream, que, por las razones descritas por Nick Davies en *Flat Earth News* [Noticias de la Tierra Plana], publicado en 2007, se han vuelto cada vez más conservadores y dominados por las gacetillas de prensa y la publicidad. En general, sin embargo, la web 2.0 nos incentiva a comportarnos como espectadores. Esto es así no solo por la tentación infinita de mirar hacia atrás que ofrecen los florecientes archivos online, sino porque, gracias a la ubicuidad de los dispositivos de registro, nos vemos transformados en archivistas de nuestras propias vidas: nunca experimentamos los eventos en vivo porque siempre estamos demasiado ocupados registrándolos.

Sin embargo, la exposición instantánea priva a la cultura del tiempo y el espacio en el que puede crecer. Hasta ahora no hay un equivalente en la web 2.0 del circuito que sustentó a la música dance en el Reino Unido en los noventa: la combinación de *dubplates*, radios piratas y la pista de baile que funcionó como laboratorio para el desarrollo de nuevos sonidos. Este circuito todavía estaba puntuado por momentos particulares (la noche en la discoteca, la transmisión radial), pero, como todo en la web 2.0 puede ser repetido en cualquier momento, su temporalidad es más difusa. La tendencia parece ser hacia un tipo de solipsismo en red, un sistema global de individuos que consumen una cultura cada vez más homogénea, solos, frente a la pantalla de su computadora o conectados a sus iPods.

Todo esto hace que las teorías de Fredric Jameson sobre la incapacidad de la cultura posmoderna para imaginar el presente sean más convincentes que nunca. A medida que la distancia entre los quiebres culturales se vuelve más amplia y los quiebres mismos se vuelven más modestos y leves, comienza a parecer que la situación podría ser terminal. Alex Williams, quien administra el blog *Splintering Bone Ashes*, va tan lejos como para afirmar que

> lo que hemos experimentado es meramente una breve interrupción que quizá nunca vuelva a repetirse; algo así como ciento cincuenta años de un atraco extremo de recursos, el equivalente a una sesión épica de anfetaminas. Lo que hoy estamos experimentando es un poco más que el "bajón" indudablemente sombrío de la gran desaceleración.

Tal vez esto sea demasiado desolador. Lo que está claro, sin embargo, es que la tecnología no nos ofrecerá nuevas formas culturales por sí sola.

"YOU REMIND ME OF GOLD": DIÁLOGO ENTRE MARK FISHER Y SIMON REYNOLDS[1]

Kaleidoscope Magazine: La primera pregunta está vinculada a mi experiencia con la música dance del Reino Unido en los noventa en cuanto persona que vivía en otro país –y que la conoce a través de discos importados y de la prensa especializada británica–, y a algo interesante que se percibía, que es la sensación de "futurismo" que parecía penetrar en las escenas, en términos de cómo la prensa presentaba a la música como un área avanzada porque estaba hecha con "máquinas". ¿Cuáles son, si los hay, los elementos y aspectos futurísticos en la cultura y la música dance del Reino Unido en los noventa?

Simon Reynolds: La palabra "futuro" de ninguna manera brota en el discurso de la música dance contemporánea –sea en las conversaciones alrededor de la música o en

1. "You Remind Me of Gold: Dialogue with Mark Fisher and Simon Reynolds", *Kaleidoscope Magazine*, 2010, disponible en markfisherreblog.tumblr.com. La frase del título es por una canción homónima de The Human League. [N. del T.]

los títulos de los tracks y los nombres de los artistas– con la frecuencia con la que lo hacía en los noventa. Desde artistas con nombres como Phuture, The Future Sound of London, Phuture Assassins, etc., al rave y el primer jungle del Reino Unido que rebosaba de títulos como "Futuroid", "Living for the Future", "We Are the Future", entre otros, toda la cultura parecía estar inclinada hacia adelante. Todo el mundo corría una carrera alocada por alcanzar el sonido del mañana antes que los demás. Ese *ethos* continuó en los primeros días del dubstep con el club llamado FWD». Pero si miramos aproximadamente los últimos cinco años de la música dance en el Reino Unido, me cuesta encontrar ejemplos similares. Soul Jazz acaba de lanzar una compilación de post-dubstep con el título *Future Bass*, y también está el subgénero del "future garage", aunque en ese caso la ironía es que esa dirección equivale a volver al patrón rítmico del 2-step *circa* 1998-2000. Pero generalizando, la misma idea de futuro parece haber perdido su carga libidinal tanto para los productores electrónicos como para los fans. Esto parece ser un reflejo del hecho de que la música dance en el Reino Unido, y también de manera global, ya no está organizada a lo largo de un eje extensivo (que se proyecta hacia lo desconocido como una flecha disparada hacia el cielo nocturno), sino que es intensiva: realiza recorridos entrecruzados dentro del vasto terreno que fue mapeado durante los hiperveloces noventa.

Me resulta sintomático que "Gold", el single del álbum debut de Darkstar, sea el cover de un lado B de The Human League de hace casi treinta años. Definitivamente es una movida interesante por parte de Darkstar, en términos de su música previa y de la escena de la que provienen, el dubstep. Pero en cuanto acto estético, la creatividad que se pone en juego es curatorial y no innovadora en el sentido tradicional del modernismo: se trata de encontrar una canción oscura y abandonada y resituarla dentro de las narraciones históricas de la música electrónica británica.

La idea misma de hacer un cover, que es totalmente familiar como movida artística en el ámbito del rock, es todavía bastante inusual en la cultura de la música electrónica. Lo que también me impactó al escuchar la remake junto al original (que nunca había escuchado antes) es que ambas versiones suenan casi igualmente "futuristas". Bueno, la reinterpretación de Darkstar es técnicamente más avanzada en muchos aspectos; se hicieron intervenciones sonoras que no hubieran sido posibles para The Human League y su productor Martin Rushent. Pero en términos de la sensación estética total que generan, ninguna versión parece estar más "en el futuro" que la otra. De hecho, no pareciera haber treinta años de diferencia entre ellas. Y es precisamente esa sensación –que The Human League sean contemporáneos a nosotros– la que es tan misteriosa y difícil de explicar. Deberían sonar para nosotros tan antiguos como si algo de comienzos de los cincuenta (digamos, Johnny Ray o Louis Jordan) hubiera sido escuchado en 1981, junto a "Love Action" de The Human League.

Mark Fisher: El problema es que la palabra "futurista" ya no tiene una conexión con ningún futuro que alguien espera que ocurra. En los setenta, "futurista" significaba sintetizadores. En los ochenta, significaba secuenciadores y montaje *cut and paste*. En los noventa, significaba sonidos digitales abstractos posibilitados por el sampler y sus funciones, como el *time-stretching*. En todos esos casos, había una sensación de que, a través del sonido, obteníamos una pequeña pero poderosa muestra de un mundo que podía ser completamente diferente de todo lo que hasta entonces habíamos experimentado. Es por eso que un film como *Terminator*, con su idea de que el futuro invade el presente, fue tan crucial para la música dance de los noventa. Hoy, si es que el término "futurista" tiene algún significado, es un estilo tan vago como inamovible, un poco como una fuente tipográfica. "Futurista" en

música es algo así como "Gótica" en tipografía. Apunta a un conjunto de asociaciones ya existentes. "Futurista" significa algo electrónico, tal como lo hacía en los sesenta y los setenta. Hemos entrado en la temporalidad aplanada que Simon describe: los noventa deberían parecernos tan distantes como los sesenta lo eran en 1980, pero hoy los sesenta, los ochenta y los noventa pertenecen a un tipo de simultaneidad posmoderna-curatorial.

Para retomar el ejemplo de Simon, cuando comparamos el cover de Darkstar de "Gold" con el original de The Human League, no se trata de que uno sea más futurista que el otro. Se trata de que ninguno es futurista. El track de The Human League es claramente un futurismo ya suplantado, mientras que el track de Darkstar parece venir después del futuro. Debería decir al respecto que el álbum de Darkstar es mi favorito de este año, que estoy obsesionado con él. (Vale la pena señalar aquí que algo que ha ocurrido desde los 2000 en la música dance es el ascenso del álbum. Los noventa fueron de las escenas y los singles; no había grandes álbumes. Pero desde los 2000, fueron lanzados el debut de Dizzee Rascal, los discos de Junior Boys, los dos álbumes de Burial y el disco de Darkstar. El malestar temporal del que hablo no significa que no haya buenos discos, ese no es el problema en absoluto.) En parte, disfruto del álbum de Darkstar porque, como muchos de los discos más interesantes de los últimos seis o siete años, pareciera que trata sobre el fracaso del futuro. Este sentimiento de duelo por los futuros perdidos no es tan explícito como lo era en los discos de Burial, pero creo que está allí, en cierto grado, en Darkstar. Si en Burial teníamos un sentimiento de abandono y espectralidad, el futuro perdido que asediaba al presente; en Darkstar es una cuestión de deterioro electrónico, de interferencia digital.

Lo que podíamos escuchar detrás de la mayoría de la música dance de los noventa era un impulso competitivo: la rearticulación sónica de lo que significaba "futurista".

"Amtrak", el track de No U Turn, incluye un sample que dice: "Aquí hay un grupo que intenta lograr una cosa, y eso es ingresar al futuro". Pero pienso que no es controversial decir que nadie estaba intentando ingresar en el futuro que, en realidad, había llegado. Si alguien del jungle fuera arrojado directamente a la actualidad desde mediados de los noventa, sería difícil pensar que no estaría sorprendido y desilusionado. En una entrevista que tuve con Kodwo Eshun, que se publicó como apéndice de *Más brillante que el sol*, él contrapone el agotamiento textual del posmodernismo con el concepto genético de recombinación. Pienso que Kodwo capta muy bien la euforia recombinatoria que muchos de nosotros sentimos en aquel momento: la sensación de que existían infinitas posibilidades, de que nuevos géneros antes inimaginables continuarían emergiendo, continuarían sorprendiéndonos. Pero, lamentablemente, lo sorprendente de esa perspectiva de los noventa es lo poco que ha cambiado en los últimos diez años. Como dijo Simon, los cambios que pueden escucharse hoy no son masivas estampidas del futuro, sino pequeños desplazamientos incrementales. Esa desaceleración ha traído consigo la sensación de una disminución masiva de las expectativas, algo que ninguna promoción poco entusiasta puede ocultar. Mi amigo Alex Williams sugirió que los recursos culturales han sido agotados del mismo modo que los recursos naturales. Quizás esta sea una reflexión sobre la depresión cultural actual al igual que los conceptos de los noventa fueron la expresión de la euforia de esa década.

Esto no es solamente nostalgia por una década; los noventa se encontraban al final de un proceso que había comenzado con el veloz desarrollo de la industria discográfica luego de la Segunda Guerra Mundial. La música se transformó en el centro de la cultura porque fue capaz de darle una forma palpable a lo nuevo; era un tipo de laboratorio que se enfocaba e intensificaba las convulsiones

que la cultura estaba atravesando. Hoy no hay una sensación de lo nuevo en ninguna parte. Y ese no es solo un problema interno de la música: es un asunto político y tecnológico.

SR: El álbum de Darkstar casi parece haber sido diseñado para complacerme: ¡es la convergencia del hardcore continuum, la hauntología, el postpunk y el new pop! Está madurando en mí, pero inicialmente lo encontré un poco lavado y apático. Aun así, la lectura que Mark hace de él es, como de costumbre, sugestiva. Y realmente pienso que es significativo que un grupo que opera en medio de la escena post-dubstep, la generación de FWD», haya hecho un álbum cargado de ecos de Orchestral Manoeuvres (aparentemente escucharon mucho su primer LP en particular durante la producción del álbum), New Order y otras bandas de synthpop de comienzos de los ochenta. También es significativo que un álbum que surge de la cultura dance trate sobre el aislamiento, el arrepentimiento, el abandono, la aflicción.

El álbum de Darkstar es un ejemplo de un giro autoconsciente hacia la emocionalidad en el dance del Reino Unido. La mayor parte del álbum incluye voces humanas y canciones cantadas por un nuevo miembro del grupo, reclutado específicamente para ese rol. Y justo esta semana leí sobre otras dos figuras de la misma escena –James Blake y Subeena– que están lanzando sus primeros tracks que incluyen sus propias voces. Pero este giro hacia la expresividad me parece que, además de continuar con la música, es retórico. Después de todo, el hardcore, el garage británico, el grime y el bassline house, de modos diferentes, explotaban de emociones. Por "emotivo" se entiende algo introspectivo y frágil en modos que rara vez hemos visto en la música del hardcore continuum. (Obviamente vimos mucho de eso en el Inteligent Dance Music desde sus comienzos: Global Communications y

Casino in Japan en realidad llegaron a hacer discos inspirados por la muerte de algunos miembros de su familia.) La idea que los artistas y los críticos están tanteando, sin llegar a articularla por completo, es que la música dance ya no provee el tipo de alivio emocional que alguna vez brindó a través de la catarsis colectiva. Así que tenemos ese giro hacia adentro, y también la fantasía de un tipo de introspección exhibida públicamente: el ideal artístico ampliamente expresado que versa "quiero que mis tracks hagan llorar a la gente en la pista de baile". Porque si las personas obtuvieran su catarsis del viejo modo (la euforia colectiva), ¿para qué se necesitarían las lágrimas?

MF: Pienso que en parte me gusta tanto el disco de Darkstar porque no lo escucho como si fuera un disco dance. En mi opinión, se lo escucha mejor casi como pop mainstream aumentado por algunas texturas dance. Dejando de lado a "Aidy's Girl is a Computer", si escuchaste el álbum sin conocer la historia, no podrías suponer ninguna conexión con el dubstep. Al mismo tiempo, *North* no es un regreso *directo* a un sonido predance. Mucho se ha dicho sobre sus paralelos con el synthpop –y el cover de The Human League pone esto en primer plano–, pero no suena en realidad como el synthpop de los ochenta. Es más una continuación de cierta forma de pop electrónico que se restringió a mediados de los ochenta.

SR: En los noventa, las drogas –específicamente el éxtasis– eran una parte absolutamente integral de esta catarsis colectiva. Una de las razones por las que el hardcore rave fue tan hiperemocional fue porque los cerebros de su audiencia se llenaban de sentimientos artificialmente estimulados, que podían ser euforia y excitación pero también oscuridad o vulnerabilidad emocional (el bajón del éxtasis es como si te rompieran el corazón). Una cosa que me intriga de la cultura dance en los 2000 es

la casi completa desaparición de las drogas como tópico discursivo. La gente todavía las consume, en grandes cantidades y mezclándolas, del mismo modo que en los noventa. Ha habido algunos intentos públicos de disuasión por parte de las autoridades y los medios mainstream, como las discusiones sobre la ketamina de hace algunos años o, más recientemente, sobre la mefedrona; pero estos esfuerzos no lograron catalizar ningún tipo de conversación cultural dentro de la misma escena dance. Es como si la idea de que una variedad de químicos pudiera tener alguna repercusión o efecto cultural en la evolución de la música haya desaparecido por completo. Comparemos esta situación con la de los noventa, en la que uno de los aspectos principales del discurso dance tenía que ver con los poderes transformadores de las drogas. No en vano Matthew Collin tituló *Altered State* [Estados alterados] a su historia de la rave, y yo, *Energy Flash* a mi propio libro. Era una referencia a uno de los mayores y más drogones himnos del techno –"Energy Flash", de Beltram, que incluye un sampleo que repite "ácido, éxtasis"–, pero también a la idea más general de un destello de revelación psicodélicamente inducido o el "body flash" causado por las drogas estimulantes.

El giro emocional actual parece ser el eco de un momento similar a finales de los noventa, cuando los efectos negativos de las drogas se volvieron claros y comencé a ver que mis amigos de las discotecas estaban escuchando a Spiritualized y Radiohead. Pero si entonces se trató de una huida de la e-mocionalidad (del éxtasis colectivo, ahora considerado falso o causante de demasiados efectos colaterales) hacia una música curativa, introspectiva, la nueva emocionalidad de la escena post-dubstep emerge en un contexto diferente. Estoy especulando aquí, pero me pregunto si tendrá algo que ver con una insatisfacción con la cultura de Internet, el tipo de adormecimiento precario y distraído que aparece cuando estás siendo empujado a

un estado de conectividad perpetua, pero sin una conexión real del tipo de la que surge de las interacciones cara a cara o de estar en una multitud. El surgimiento del podcast y del mix de DJ online, que ha sido promocionado como "la nueva rave" pero profundamente asocial, parece encajar aquí.

KM: El concepto de futurismo también contiene la idea de que una forma cultural puede capturar el *Zeitgeist* de una época, facilitar/modular la visión de lo que vendrá y, por lo tanto, rebelarse contra las prácticas culturales pasadas. En este caso, esto también podría traducirse en la idea de "el sonido de hoy", que fue un estado de ánimo muy común en la música dance del Reino Unido en los noventa, y la continua reorganización de sellos, discotecas, promotores y DJs en nuevas redes y subgéneros que creaban una obsolescencia integrada en las mismas microescenas: una suerte de inestabilidad voluntaria en la memoria a corto plazo que es difícil de entender en la década siguiente -los 2000-, en la que uno de los artistas más originales y populares fue Burial, la manifestación visible de una fijación con el pasado que antes había alcanzado niveles similares en el rock indie. Por no hablar de la perspectiva literal de un artista sumamente interesante como Zomby en "Where Were U in 92?".

SR: Yo estaba completamente metido en la cultura rave de los noventa y puedo dar fe de que había una sensación de teleología, un sentimiento palpable de que algo se estaba desplegando a través de la música. Sería fácil decir retrospectivamente que esto fue una ilusión, pero prefiero no faltar a la verdad sobre cómo me sentía en aquel momento. Mes a mes, veías cómo la música iba cambiando, y parecía haber una lógica en esa mutación e intensificación. Del hardcore al darkcore al jungle al drum 'n' bass al techstep, parecía que había un punto de llegada, inclu-

so un destino, para la incesante propulsión de la música entre 1991 y 1996. Yo entré a la escena a fines de 1991, cuando el "viaje" ya estaba bastante avanzado, ya que se podría decir que la trayectoria había comenzado tan temprano como en 1988, cuando el acid house impactó por primera vez en el Reino Unido.

Mi punto de vista está centrado en Londres, pero trayectorias similares se estaban desplegando en otras partes de Europa con la emergencia del gabba y el trance, o la evolución del techno minimal. Era un desarrollo lineal y extensivo sobre un eje de intensificación. Cada fase de la música suplantaba a la anterior, como las fases de un cohete que van cayendo mientras se aleja de la atmósfera terrestre. Y tienes razón cuando dices que existía el olvido, una falta de preocupación por el pasado inmediato, porque nuestros oídos estaban entrenados siempre para el futuro, para la Siguiente Fase que estaba por surgir.

En cierto punto, la narración del hardcore/jungle basado en Londres cambió de dirección, bajó su tempo y abrazó la sensualidad de la música house, primero con el speed garage en 1997 y luego con el incluso más lento y sexy 2-step. Pero eso solo parecía una movida astuta para evitar el callejón sin salida que se aproximaba (uno contra el que el drum 'n' bass iba a golpear su cabeza colectiva... ¡en realidad, desde allí en adelante!). La complejización rítmica que se desarrolló a través del drum 'n' bass continuó con el speed garage y el 2-step, solo que de un modo menos disciplinario.

En los 2000, especialmente en estos últimos cinco años, la sensación que te queda de la cultura dance y sus infinitos microdesplazamientos en su interior es bastante diferente; sea cual fuera el opuesto de la teleología, ¡eso es lo que está pasando! Es difícil identificar centros de energía que puedan ser definitivamente precisados como vanguardia. Lo más cercano en los últimos años puede

haber sido la variante "wobble"[2] dentro del dubstep, aunque sea tan solo porque se está incrementando la presencia de esos bajos vibrantes tan característicos. Hay un espíritu intensivo, hardcore, de llevar las cosas a los extremos en el wobblestep. Irónicamente, los expertos del dubstep y los guardianes de la escena no soportan al wobble y han virado hacia la diversa confusión de las direcciones "musicales" softcore. El wobble es un sonido bastante masculino, que me hace acordar al gabba. Pero es fácil olvidar que en los noventa abundaba este tipo de búsqueda estricta de los extremos: los ritmos y los bajos eran una prueba para los oyentes, algo que padecías tanto como disfrutabas (o que tenías que tomar drogas para soportar). La evolución de la música podía medirse con un modo experiencial, corporal. Los ritmos fueron duros y enrevesados; las texturas, más hirientes para los oídos; las atmósferas y el ambiente, más oscuros y paranoicos.

Dejando de lado al grime y ciertos aspectos del dubstep, la música postechno de los noventa en general parece haberse retirado de la "musicalidad" (en el sentido convencional de la palabra) y la amabilidad. Así que en vez del sentido militante-modernista de ir adelante hacia el futuro, el sentido de la temporalidad de la cultura parecía polimorfo y recursivo. Y esto aplica tanto en el nivel micro como en el macro: los tracks individuales tenían menos "empuje" e impulso, parecían más una involución llena de detalles recesivos.

2. Una característica del dubstep es un tipo de línea de bajo llamada *wobble bass* (en castellano, literalmente, "bajo tambaleante") en la cual una nota de bajo extendida es manipulada musicalmente. Esto contrasta con otros estilos de música electrónica en los cuales una misma muestra sin manipular se reproduce con diferentes pitches para crear una línea de bajo. El *wobble bass*, en cambio, se produce utilizando un *low frequency oscillator* para manipular los parámetros del bajo, como la presión de sonido, la saturación o el *filter cutoff*. El sonido resultante es una línea de bajo dominada por una sola nota de bajo extendida que tiene ese sonido tambaleante característico. [N. del T.]

Respecto a la cuestión de la nostalgia de la rave, la pregunta "¿Dónde estabas en 1992?" planteada por Zomby es interesante en muchos niveles. Se hace eco, posiblemente de modo involuntario, del eslogan publicitario de *American Graffiti* ("¿Dónde estabas en 1962?", el año en que transcurre la película), el innovador artefacto de George Lucas para movilizar y explotar la nostalgia generacional. También está el inesperado hecho biográfico de que Zomby es perfectamente capaz de decir dónde estaba él en 1992, porque tenía doce años y era un fan precoz del rave hardcore (lo que además sugiere que debe haber seguido la trayectoria de la música a través del jungle y el speed garage al dubstep, igual que Mark y yo, solo que siendo un poco más joven). Incluso cuando el álbum ofrece un amoroso pastiche de hardcore de la vieja escuela, parece haber un elemento de burla a los ravers envejecidos y sus "aburridas historias sobre los días gloriosos" (para citar a Springsteen). Esto probablemente sea atractivo para los fans más jóvenes del dubstep que, a diferencia de Zomby, no vivieron la rave como participantes y probablemente piensen que el legado del hardcore continuum sea un estorbo, una carga. Finalmente, es intrigante que Zomby haya hecho este disco pastiche como si fuera un ejercicio estilístico único, en el medio de otros discos de dubstep mucho más innovadores como el EP *Zomby* editado por Hyperdub. Esto sugiere que la generación de Zomby puede jugar con los estilos vintage sin el tipo de identificación fanática con una época perdida que generalmente vemos en el revivalismo musical. Es solo un estilo de época, algo que puede ser revisitado.

MF: El tema es que la pregunta "¿Dónde estabas en 1992?" tiene sentido; mientras que la pregunta "¿Dónde estabas en 2002?" (o en 2008), no. Una de las cosas que ha ocurrido en la última década es la desaparición de los "sentimientos" distintivos de los años o las épocas, no solo en

la música, sino en la cultura en general. Tengo una sensación más precisa de cómo fue 1973 que de cómo fue 2003. Esto no es porque yo haya dejado de prestar atención; al contrario, probablemente haya prestado mayor atención a la música de esta década que a la de ninguna otra época. Pero los tiempos culturales actuales tienen muy poco "sabor" si lo comparamos con cómo fue en otras épocas, muy poco con lo que diferenciar a un año del siguiente. Esto es así en parte como consecuencia del declinar de la trayectoria modernista que Simon describe. (Una leve diferencia que tengo con Simon es que yo prefiero el término "trayectoria" a "teleología". Para mí, lo excitante de los noventa –y de la cultura popular entre los sesenta y los noventa– era esa sensación de movimiento hacia adelante que, sin embargo, no se sentía lineal, como si todo inevitablemente se dirigiera hacia la meta. En cambio, había una sensación de exceso, de proliferación.) Si el tiempo hoy está fechado, es por los cambios tecnológicos y no por nuevas formas o firmas culturales. Pero los cambios tecnológicos cada vez más parecen manifestarse en términos de producción. No es posible ver o escuchar innovaciones formales dramáticas, pero sí podemos tener una imagen de mejor definición o más espacio de almacenamiento en nuestros reproductores de MP3. Adam Harper, uno de los más interesantes críticos jóvenes, ha defendido a la nueva cultura de la microinnovación, sosteniendo que la clase de cultura musical de la que Simon y yo hablamos aquí –definida en términos de escenas organizadas alrededor de fórmulas genéricas– es una reliquia histórica que ha sido reemplazada por una cultura compuesta por miles de pequeñas desviaciones, una "música infinita" para la que la recurrencia temporal, a la que Simon se ha referido, no es un problema, sino un recurso. Sin embargo, para mí, esto suena sospechosamente parecido a la Intelligent Dance Music que todo el mundo alababa antes de la llegada del hardcore continuum. Es fácil olvidar que el desprecio

por la supuesta vulgaridad y la monotonía de la música de escenas fue un lugar común de la crítica hasta que Simon y Kodwo defendieron al "scenius" de la música dance.

Pero me parece que el fenómeno del que estamos hablando aquí –la ausencia de un sabor epocal característico– es uno de los síntomas de una afección posmoderna más amplia. Cada vez que vuelvo a leer los textos de Jameson de los ochenta y principios de los noventa, me quedo pasmado por su carácter premonitorio. Jameson captó velozmente el modo en que el tiempo modernista estaba siendo aplanado en el tiempo-pastiche de la posmodernidad. Cuando leí algunos de esos textos en los noventa, pensé que describían ciertas tendencias culturales, pero que estaban lejos de ser la única historia. Hoy tenemos solo una sensación muy débil de que hay una alternativa al fin posmoderno de la historia. La pregunta sería entonces: ¿es todo esto temporario o se trata de una situación terminal?

SR: También debería haber señalado que una de las principales razones por las que era posible sentir físicamente el progreso lineal en los noventa fue que, entre 1990 y 1997, el techno fue cada vez más rápido: hubo un crecimiento exponencial de los beats por minuto que acompañó a todos los otros modos, en los que la música se volvió más dura, más densa rítmicamente y demás. Así, cuando bailabas, sentías que ibas a toda velocidad.

Mark menciona la idea de que los cambios tecnológicos marcan una sensación de progresión en la última década. Esto me recuerda a una conversación que tuve con el DJ y periodista italiano Gabriele Sacchi. En un lapso de quince minutos, Sacchi pasó de quejarse de que no había habido avances formales realmente significativos en la música dance desde el drum 'n' bass (recuerdo que descartaba al dubstep) a comentar con aprobación lo avanzados que sonaban los discos cuando se los comparaba con los de diez años atrás. Lo que quería decir es que

sonaban mejores en términos de calidad de la producción: los medios disponibles en la actualidad con respecto a la tecnología, software digital, etc., para alguien que quiere -digamos- realizar un track en su casa, le permitirán hacer discos que suenen mejor (en términos de los sonidos de las baterías, las texturas, la ubicación de los sonidos y las capas en la mezcla). Esto me sonaba completamente plausible y bien podría ser la cualidad determinante de la música electrónica dance de los 2000. Podría decirse que las características estructurales básicas de los diversos géneros fueron establecidas en los noventa y lo que mejoró es el nivel de detalle, de refinamiento y un tipo general de brillo en la producción de la música. Una analogía podría ser el desplazamiento de la innovación arquitectónica (los noventa) a la decoración de interiores (los 2000).

Mark también menciona a Fredric Jameson. Su obra -su gran libro sobre el posmodernismo de 1991 pero también, especialmente, *Una modernidad singular*- me ayudó a ver que la rave, en general, y el hardcore continuum del Reino Unido, en particular, han sido una suerte de enclave del modernismo dentro de la cultura pop que gradualmente fue sucumbiendo al posmodernismo. Viniendo de la cultura de los beats callejeros, sin casi ningún conocimiento obtenido en las escuelas de arte y solo una noción sumamente vaga y filtrada del progreso musical, no obstante constituyó un tipo de flashback autogenerado a la aventura modernista de comienzos del siglo XX. El hardcore continuum se propulsó hacia adelante gracias al esquema temporal interno de la ruptura continua: seguía rompiendo consigo mismo y deshaciéndose de las etapas anteriores que iba superando. Un pequeño comentario al margen incluido en *Una modernidad singular* me sorprendió por lo verdadero y divertido: Jameson cuenta que los modernistas estaban obsesionados con las mediciones, y se pregunta "¿cómo podemos determinar lo que es realmente nuevo?". Esa me parece que es la mentalidad de aquellos

que surgieron como críticos en los noventa. Pero la nueva generación de escritores sobre música electrónica (y probablemente también los músicos) no parece responder a la música de este modo. Ya no se trata del deseo por lo sin precedentes, sobre la evolución lineal y sobre lanzarse hacia lo desconocido. Se trata de rastrear esos caminos infinitamente involutivos a través de la *terra cognita* de la historia de la música dance, el jugueteo con las formas heredadas.

KM: Otro tema que me parece muy interesante es el hecho de que la música dance a la que nos referimos como el hardcore continuum, aun si tuvo alguna repercusión internacional a través de los medios, ha mantenido una fuerte connotación local y, de algún modo, un desarrollo insular (en otros géneros similares como el techno o el house, la localización parece ser menos importante, incluso si, por ejemplo, en el primer LP innovador de una banda como Basement Jaxx resuena un ambiente de influencias no muy diferente al de otras producciones post-rave). De algún modo, la música del continuum parece una cartografía sónica de Londres (o de otras ciudades del Reino Unido), que responde y se conecta con contextos muy específicos. ¿Este aspecto geográfico es algo que ustedes contemplan en la recepción de estos géneros?

SR: La música del hardcore continuum obviamente ha encontrado audiencias en todo el mundo. El primer hardcore breakbeat fue la música rave universal por varios años a comienzos de los noventa. El jungle se estableció en escenas de Toronto a Nueva York y a San Pablo, y su posterior encarnación como drum 'n' bass se transformó en una verdadera subcultura internacional. Lo mismo vale para el dubstep. E incluso los estilos más centrados en Londres, como el 2-step y el grime, tienen fans realmente comprometidos en ciudades específicas fuera del Reino Unido.

Dicho esto, es indudable que el motor de la creatividad musical de los géneros del hardcore continuum siempre ha tenido su centro en Londres, con puestos en otras áreas urbanas del Reino Unido que tienen una fuerte composición multirracial, particularmente Bristol, las Midlands y ciertas ciudades del norte como Sheffield, Leeds y Leicester. La siguiente etapa de la música siempre fue incubada en Londres.

Esto está relacionado con la radio pirata, con la competencia entre los equipos de DJ y MC dentro de una misma emisora y entre diferentes emisoras. La cantidad de emisoras de radio piratas le debe mucho al paisaje urbano de Londres: la cantidad de bloques habitacionales desde los que se puede transmitir, la densidad de la población y la existencia de una considerable minoría (tanto en sentido racial como estético), cuyo gusto musical no funciona ni en las radios estatales ni en las emisoras de radio comerciales (incluyendo a la emisora de dance comercial Kiss FM). Esta competencia –expresada a través del esfuerzo de los piratas por incrementar su audiencia, pero también a través de la competencia de las raves y las discotecas por los ravers– es, en parte, económica y, en parte, puramente por prestigio, por renombre estético. Y ha colmado a la escena de innovación.

El sistema centrado en Londres y enfocado alrededor de las emisoras de radio ilegales parece estar desintegrándose gradualmente. Todavía es lo que alimenta a la escena del funky house, cuya audiencia primaria está "concentrada" en la señal pirata. De hecho, me cuentan que no existen demasiadas raves o discotecas de funky, y que difícilmente haya algún lanzamiento o compilación en vinilo, así que el único modo de escuchar funky es a través de las transmisiones piratas. Pero el dubstep, como el drum 'n' bass antes que él, pertenece a una escena nacional del Reino Unido y a una escena internacional. Martin Clark, un importante periodista de la escena que

también es DJ y artista bajo el nombre de Blackdown, me contó algo interesante. El programa en FM Rinse que Dusk y él hacen, cuya orientación es un ecléctico post-dubstep, recibe una alta cantidad de respuestas, mensajes y pedidos de la audiencia, a través de Internet, de lugares lejanos como Finlandia o Nueva Zelanda (la señal de FM Rinse se transmite por Internet además de por el éter). Pero el programa de puro funky house recibe la mayoría de sus pedidos y llamadas de usuarios de teléfonos móviles que viven dentro del área a la que llegan las transmisiones de las emisoras piratas. Así que el funky es todavía una escena local en el sentido tradicional del hardcore continuum, es muy East London.

Pero pienso que esa orientación centrada en Londres está en declive. El dubstep está completamente integrado en la web, en los podcasts, en las mezclas de los DJs que circulan en la web y en los mensajes en los foros de discusión. Pienso en el funky como la "estrella enana" del hardcore continuum: se ha encogido de tamaño, todavía emite algo de calor en el sentido de atmósfera y creatividad musical, pero no ha sido capaz de llamar la atención más allá de un círculo de fieles intransigentes preconvertidos, del mismo modo que alguna vez lo hicieron el jungle o el grime. Si miramos al funky, es el primer sonido del hardcore continuum que no tiene ningún hit en los *charts* del Reino Unido. No ha engendrado ninguna escena en países extranjeros. No ha alcanzado una masa crítica, es decir, que los periodistas no especializados en el dance le presten atención. El jungle y el grime tuvieron coberturas de los medios mainstream simplemente porque no podían ser ignorados, eran nuevos y extremos de una forma muy agresiva. Pero el funky, para aquellos que no siguen las minucias del hardcore continuum, simplemente suena como música house "tracky" con beats ligeramente retorcidos y un cierto sabor a Londres. No tiene las cualidades suficientes para ser un himno, como para hacerlo pop,

como ocurrió con el 2-step garage, pero tampoco tiene las credenciales de vanguardia del jungle. Lo interesante del hardcore continuum es el modo en que durante su plenitud refutó toda la retórica de Internet y la infocultura en los noventa sobre la desterritorialización. Era una cultura musical que extraía su fuerza y su fertilidad de su naturaleza local, precisamente del hecho de ser territorial. En efecto, durante los primeros tiempos del jungle y el grime, tenía cierta mentalidad de fortaleza. Esto parece conectar con su vanguardismo, esa actitud militar-modernista.

Otra cuestión es que los géneros del hardcore continuum se integraron muy lentamente en la web. Cuando escribí mis primeros artículos sobre el 2-step garage y el grime, los sellos y los artistas casi no tenían ninguna presencia en la web. Casi todas las entrevistas las tenía que hacer por teléfono o en persona, y no por email. Solo hacia 2005 algunas figuras del grime comenzaron a abrir cuentas en MySpace. Y solo en ellas comenzaron a aparecer toneladas de DJ sets subidos a la web. Antes de eso, la música era realmente muy difícil de conseguir si no vivías en Londres; había que encargar por correo *mixtapes* en CD y en 12" que eran muy costosos. Hoy es totalmente simple conocer los últimos lanzamientos sin importar dónde vivas. Como resultado, algo del romanticismo y la mística de la escena se ha perdido.

MF: No solo la música dance del Reino Unido en los noventa está asociada con las ciudades; la historia completa de la música popular está compuesta por escenas urbanas. No es accidental que Motown haya comenzado en Detroit; el house, en Chicago; el hip-hop, en Nueva York... las ciudades son ollas a presión que pueden sintetizar las influencias rápidamente y de un modo que es tanto colectivo como idiosincrático. Las escenas en la ciudad dependen de un tipo de organización del espacio y el tiempo que es amenazada por el ciberespacio. Por

ejemplo, el hardcore continuum dependía de una ecología de elementos infraestructurales y culturales interrelacionados –radios piratas, *dubplates*, discotecas, etc.–, pero también confiaba en que estos elementos fueran, en cierto modo, discretos. Así, los *dubplates* funcionaban como cabezas exploratorias que eran testeadas en las discotecas. Pero el hiperespacio colapsó las diferencias entre producir un track casero, lanzarlo y distribuirlo. Hoy es posible subir un track inmediatamente al ciberespacio; hay menos sentido de ocasión en el lanzamiento de un disco. Hay un colapso del tiempo. Pero junto a esto hay también un colapso de la importancia de los espacios. Los espacios de las discotecas eran importantes a causa de ese tiempo "eventual": escuchabas un track por primera vez... Hoy los nuevos tracks en los sets de los DJs están inmediatamente disponibles en YouTube. No hace falta decir que la experiencia de la discoteca es colectiva, obtiene su poder del hecho de que las personas experimenten lo mismo en el mismo espacio. El ciberespacio es mucho más individualista. Como no es un "espacio" del modo en que lo es el espacio físico, nunca tienes esa sensación de estar todos juntos. Se parece más a estar involucrado en una conversación que a estar en una multitud. Incluso en la mensajería instantánea hay un *delay*.

Está claro que hay algo potencialmente positivo en que las personas sean capaces de hacer y lanzar música sin preocuparse por los costos de los estudios de grabación y por cómo van a distribuirla, etc. Pero, aunque esto pueda despejar algunos obstáculos para que los individuos hagan música, no es del todo claro que el ciberespacio sea bueno para la cultura musical. Escenas urbanas comprimidas y cosas concentradas; el ciberespacio y lo digital corren el peligro de hacer de la cultura algo demasiado inmediato (puedes subir un track ahora mismo) y demasiado diferido (nada nunca está del todo terminado). La escena musical basada en ciudades es, quizá, una de las cosas que

se lamentan en los discos de Burial con sus numerosas referencias a Londres. La "cartografía sonora" de Londres que encontramos en los discos de Burial es, en muchos sentidos, una cartografía de radio pirata.

KM: La recepción internacional de algunos de los sonidos del continuum fue la de una música alternativa a lo que algunos percibían como el puro hedonismo recreacional de la música house. Por ejemplo, en Italia el jungle fue recibido por los *Centri Sociali* (okupas), y quizás algunos de sus géneros musicales ayudaron a disolver la resistencia hacia la música dance de los que no frecuentaban las discotecas. Tal vez esto fue así por las persistentes conexiones con la música jamaiquina, quizá por las referencias a las sociedades de control y las distopías. Pero además de esto, quisiera saber cuál es, en su opinión, el significado político más relevante de estos géneros.

SR: El mayor significado político del hardcore continuum es el rol que jugó en la emergencia de la Gran Bretaña posracial. Todavía no se ha logrado por completo –obviamente todavía existe mucho racismo en Gran Bretaña–, pero podemos hablar del jungle y del garage como los creadores de un "pueblo" posracial dentro del Reino Unido. Es claramente una fuerza a considerar en las grandes ciudades, como Londres, Birmingham y Coventry, pero esta tribu tiene miembros esparcidos alrededor de todo el país. No es solamente la mezcla de blanco y negro; es de todas las clases. Siempre me maravilla ver el rango de etnias que están involucradas; hay personas cuyos padres son del subcontinente indio o que son chipriotas o malteses, y también cualquier combinación de razas que puedas imaginar. Incluso si hablamos solamente de la "Gran Bretaña negra", no se trata únicamente de personas descendientes de jamaiquinos, sino también de todas las otras islas del Caribe que tienen sus propias tradiciones musicales

distintivas, como la soca u otras. Además, más recientemente, está la inmigración africana, cuya influencia se siente en los sabores afro que se escuchan en el funky house.

Se trata de una mezcla realmente muy rica, pero supongo que los estilos musicales predominantes que atraviesan todo el continuum tienen que ver con la colisión de las tradiciones del art pop británico (postpunk, industrial, synthpop) con Jamaica (reggae, dub, dancehall) y la América negra (hip-hop, house, el techno de Detroit). Y es en gran parte una calle de dos direcciones: no es solamente la juventud blanca británica que se vuelca a la presión del bajo y a hablar en *patois* jamaiquino; ocurre que una segunda generación de jóvenes británicos-caribeños alucina con el techno europeo más duro, y sus cabezas vuelan por toda la música surgida en Bélgica en los noventa; o aparece alguien como Goldie, que creció con el reggae y el jazz funk pero también con grupos como PIL y The Stranglers.

Podría decirse que la música del hardcore continuum refleja la emergencia de este "pueblo" posracial dentro del Reino Unido más que haberlo creado. Pero pienso que ha acelerado el proceso, al ser algo sumamente atractivo y de vanguardia en la cultura popular británica. Las personas se ven activamente atraídas a formar parte de esta tribu, ha sido una identidad que muchos han querido adoptar, porque fue la música más cool de su época y algo de lo que sentirse orgullosos: un modo posracial de afirmar el carácter británico.

Entonces creo que este es el mayor logro político del hardcore continuum. Algunos críticos, como el teórico musical Jeremy Gilbert, se han preguntado por qué eso nunca se tradujo en una politización *per se*. En varios puntos, particularmente en el caso de jungle y el grime, existía la sensación de que la música nos estaba diciendo cosas sobre la sociedad y sobre cómo es la vida para las clases bajas británicas. La oscuridad y la paranoia del jungle (que también fue heredada en cierta medida por

el dubstep), y la agresión y la autoafirmación del grime reflejan el lado más áspero de la existencia urbana. Pero también está la sensación, por mi parte experimentada, de que en un punto no basta con simplemente ser un reflejo de la Realidad. El jungle y el grime nunca consiguieron ir más allá de ser "gangster rave", es decir, el equivalente británico del gangster rap. Así que, a lo largo de su historia, ha oscilado entre la oscuridad (siendo un reflejo de la vida en el gueto) y la brillantez (arreglándose y viéndose lujoso, yendo a fiestas, bailando música sexy y *groovy*, persiguiendo al sexo opuesto; el lado del continuum que produjo al speed garage, el 2-step y el funky house).

Además del aspecto posracial, el otro logro importante del hardcore continuum es la creación de un espacio cultural autónomo basado en sus propios medios (la radio pirata) y su propia infraestructura económica (los sellos independientes y las disquerías). La radio pirata es particularmente importante por el hecho de que sea radio comunitaria, que ofrece música de forma gratuita y que es amateur, con DJs y MCs que realmente pagan para tocar (tienen que pagar una suscripción mensual por su espacio al aire y por el equipamiento que luego se pierde cuando las autoridades se apoderan de los transmisores, etc.). La radio pirata es importante también porque es pública: la cultura es underground, pero es un underground audible, transmitido en el espectro terrestre para resonar en las ondas de radio de Londres y las otras grandes ciudades del Reino Unido. Es una comunidad que reivindica su existencia en el espectro de la radio FM. Esto implica que las personas a las que no les gusta la música o los grupos sociales a los que representa se toparán con ella, pero también que las personas que no conocen sobre su música se la encontrarán (potenciales conversos al movimiento). Si las radios pirata estuvieran completamente online, dejaría de ser algo underground, se transformaría en otro nicho de mercado de música marginal dirigido exclusivamente a los fieles ya conversos. La

paradoja del underground musical es que la idea es, en realidad, no ser completamente underground, invisible al mainstream y el establishment cultural. No quieres ser ignorado, ¡quieres ser una molestia! Y también hay una interacción entre los undergrounds y el mainstream, en la que las ideas que vienen de abajo fuerzan su salida hacia arriba y al mainstream, y lo animan. Esto a su vez fuerza al underground a producir nuevas ideas. Ese proceso funcionó durante mucho tiempo en el hardcore continuum: se desarrollaban nuevas ideas que eran tan avanzadas y persuasivas que los grandes sellos no podían dejar de firmar con los artistas, y las grandes emisoras de radio como BBF y Kiss FM reclutaban a los DJs para conducir sus programas habituales. Sin embargo, esto parece haberse cortado con el funky house, que es el primer género del hardcore continuum que solamente permanece en el gueto.

MF: En mi libro *Realismo capitalista,* cito un artículo que Simon escribió sobre el jungle para la revista *Wire*. Simon señala allí lo crucial que fue el concepto de "realidad", de "mantenerlo auténtico", tanto para el jungle como para el rap norteamericano. Simon escribe sobre una posición política implícita en el jungle: era anticapitalista, aunque no socialista. Esto siempre me pareció sumamente sugestivo, pero esa política nunca se desarrolló. Yo tiendo a estar de acuerdo con Jeremy Gilbert acerca de que el encuentro entre el jungle y la política nunca ocurrió realmente. Este no fue solo un fracaso de la música, también fue un fracaso de la política. Durante los noventa, el Partido Laborista Británico cortejó a los rockeros reaccionarios del britpop, y ¿dónde estaba la política que hubiera podido sincronizar con las texturas ciencia-ficcionales invocadas por el jungle?

Así que, sí, Simon tiene razón, si el hardcore continuum tuvo un impacto en la política fue colaborar con el establecimiento de la Gran Bretaña posracial. Era imposible hacer que el jungle encajara en una narración racial

preexistente, no sonaba ni como música "negra" ni como música "blanca". Y la medida en que el hardcore continuum ayudó a consolidar este sentido de lo posracial fue evidenciada en un divertido artículo publicado recientemente en la revista *Vice* con el título "Babes of the BNP" [Chicas del BNP], en el que fueron entrevistadas las partidarias del Partido Nacional Británico de extrema derecha. Una de las preguntas fue: "En términos de políticas inmigratorias y de repatriación, ¿a quién repatriarías primero si tuvieras que elegir: a Dizzee Rascal o a Tinchy Stryder?".[3]

3. Dizzee Rascal y Tinchy Stryder son dos raperos británicos de origen ghanés. [N. del T.]

LA TRISTEZA SECRETA DEL SIGLO XXI: *OVERGROWN* DE JAMES BLAKE[1]

Cierta trayectoria parece haber finalizado con el nuevo álbum de James Blake, *Overgrown*. Blake pasó de manipular digitalmente su propia voz a transformarse en un cantante; de construir tracks a escribir canciones. La motivación inicial de los primeros trabajos de Blake sin dudas venía de Burial, cuya combinación de agitados beats de 2-step y samples vocales de r&b señalaba el camino para el pop del siglo XXI. Fue como si Burial hubiera producido las versiones mezcladas y ahora la tarea era construir los originales, y eso implica reemplazar los samples por un vocalista real.

Escuchar nuevamente los discos de Blake en orden cronológico es como escuchar a un fantasma que va asumiendo gradualmente una forma material; o es como escuchar la forma canción (re)uniéndose a partir del éter digital.

1. "The Secret Sadness of the Twenty-First Century: James Blake's *Overgrown*", *Electronic Beats*, 18 de abril de 2013. Con algunas modificaciones, este artículo tiene fragmentos similares al capítulo "*Another Grey World*: Darkstar, James Blake, Kanye West, Drake y la 'hauntología festiva'", publicado en *Los fantasmas de mi vida*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

Un track como "I Only Know (What I Know Now)", del EP *Klavierwerke*, es hermosamente insustancial; es el dolor más mínimo; la voz de Blake es una serie de suspiros y frases distorsionadas e ininteligibles, la producción como acuática, los arreglos intrincados y frágiles, visiblemente inorgánico de un modo que no intenta disimular los elementos del montaje. La voz expresa una serie de huellas y tics, un efecto especial espectral desperdigado a lo largo de la mezcla. Pero el álbum debut de Blake, titulado con su nombre, restauró las prioridades sonoras tradicionales. La reinvención del pop que prometían sus primeros lanzamientos era ahora aparentemente abandonada a medida que la voz defragmentada de Blake se movía hacia el frente de la mezcla, y las canciones implicadas o parcialmente desarmadas se transformaban en canciones "correctas", completadas con pianos y órganos no deconstruidos. Quedaba algo de electrónica y de manipulación vocal, pero ahora cumplían una función decorativa. La voz de Blake de un soul de ojos azules y el modo en que sus tracks combinaban el órgano (o sonidos que parecían un órgano) con la electrónica hacían que pareciera un Steve Winwood a media velocidad.

Muchos entusiastas de los primeros EPs se desilusionaron o se vieron ligeramente conmocionados por *James Blake*. Velar e implicar un objeto es la manera más segura de producir la impresión de sublimidad. Al remover los velos y traer el objeto al frente, se corre el riesgo de una de-sublimación, y algunos piensan que las canciones reales de Blake no se comparan con las canciones virtuales de sus primeros discos, que los hacían alucinar. La voz de Blake era tan empalagosamente penetrante como inespecífica en sus sentimientos. El resultado era una vaguedad trémula, temblorosa, que de ningún modo era clarificada por las letras, igualmente alusivas/elusivas. El álbum apareció como si estuviera suplicándonos que sintiéramos, sin decirnos qué era realmente lo que se suponía que

debíamos sentir. Quizá sea esta oblicuidad emocional la que contribuye a lo que Angus Finlayson, en su reseña de *Overgrown* para FACT,[2] caracteriza como la rareza de las canciones de *James Blake*. Ellas parecen, dice Finlayson, "medias canciones, marcadores esqueléticos vacíos para un arreglo más completo que está por venir". El viaje a las canciones "correctas" no estaba completo como parecía a primera vista. Era como si Blake hubiera tratado de reconstruir la forma canción solo con versiones o mezclas dance como su guía. El resultado fue algo revuelto, incoherente, solipsista, una versión borrosa de la forma canción tan frustrante como fascinante. La delicada insustancialidad de los primeros EPs había dado paso a algo que parecía saturado. Era como ahogarse en una bañera caliente (quizás con las muñecas cortadas).

En *Overgrown*, los trucos y los tics del post-rave han sido bajados de tono, y las partes más débiles del álbum son cuando coquetea con la pista de baile. El piano todavía es el instrumento principal, pero los acordes cuelgan de un trasfondo elaboradamente anónimo, una lujuriosa piscina caliente electrónica en la que el ritmo es impulsado más por el amable bajo arremolinado que por los beats. Sin embargo, como *James Blake*, *Overgrown* retribuye la escucha repetida. Como en el primer álbum, hay un sentimiento simultáneo de que los tracks están tanto colapsados como inacabados, y que esa incompletitud –las melodías bosquejadas, las medias frases, las líneas repetidas que funcionan como pistas de un evento emocional que nunca es revelado en las mismas canciones– quizá sea la razón por la que eventualmente se mete bajo nuestra piel. Blake ha dicho que, al contrario de su álbum debut, *Overgrown* suena como la obra de un hombre que ha experimentado el amor. Para mí, es tan emocionalmente enigmático como

2. Angus Finlayson, "Review of *Overgrown*", FACT, 4 de abril de 2013, disponible en factmag.com.

su predecesor. El carácter extrañamente indeterminado –irresoluto e irresuelto– de la música de Blake le da una cualidad de música góspel para aquellos que han perdido la fe a tal punto que olvidaron que alguna vez la tuvieron. Lo que sobrevive es solo una nostalgia temblorosa, sin objeto ni contexto; Blake aparece como un amnésico que se aferra a las imágenes de una vida y una narración que no puede recobrar. Esta "capacidad negativa" implica que *Overgrown* sea como una inversión de la estridencia emocional, sobresaturada de esmalte brillante, propia del pop de los *charts* y los realities, que siempre está perfectamente seguro de lo que siente.

¿Pero cuál es la fe que *Overgrown* ha perdido? El desarrollo de Blake es similar al de Darkstar, quien del mismo modo se desplazó de la ciencia vocal de trucos y tics de "Aidy's Girl is a Computer" a la melancolía distante de su primer álbum, *North*. Su nuevo disco *News from Nowhere* tiene una sensación más brillante y soñadora, pero, como en *Overgrown*, se destaca por su falta de diseño para la pista de baile. En una discusión que tuve con Simon Reynolds sobre la música dance en el Reino Unido,[3] él sostenía que el "giro emocional" representado por Blake y Darkstar era un reconocimiento implícito de que "la música dance ya no provee el tipo de alivio emocional que alguna vez brindó a través de la catarsis colectiva". La música no tiene que ser explícitamente triste para que esto suceda, hay una melancolía que es intrínseca a ese mismo giro hacia el interior. Como Reynolds señala, la idea de que la música dance de los noventa era carente de emociones es una falacia. Era una música saturada de afectos, pero que no estaban asociados al romance o la introspección. La mezcla de romance e introspección, del amor y sus desilusiones atraviesa al pop del siglo XX. Por el contrario, la música dance, desde el disco en adelante, ofrece otro tipo

3. Se refiere a "You Remind Me of Gold", ver p. 181 en este volumen.

de paleta emocional, basada en un modelo diferente de escape de las miserias del egoísmo individual.

En el hedonismo de la cultura pop del siglo XXI, hay cada vez más tristeza y desesperación. Extrañamente, esto sea quizás más evidente en el modo en que r&b abrió el camino para la música de las discotecas. Cuando los antiguos productores e intérpretes de r&b abrazaron la música dance, podría haberse esperado un aumento de la euforia, un influjo de éxtasis. Sin embargo, el ánimo de los discos, digitalmente mejorados por productores como Flo-Rida, Pitbull y will.i.am, tiene una calidad poco convincente, como una imagen pobremente retocada o una droga que hemos consumido tanto que nos hemos vuelto inmunes a sus efectos. Es difícil no tomar las exhortaciones a divertirnos como si no fueran otra cosa que débiles intentos por distraernos de una depresión que solo pueden cubrir, pero nunca disipar.

Una tristeza secreta acecha detrás de la sonrisa forzada del siglo XXI. Esta tristeza concierne al propio hedonismo, y no sorprende que sea en el hip-hop –el género más orientado al placer de los últimos veinte años– donde esta melancolía está marcada más profundamente. Drake y Kanye West tienen una fijación mórbida con la exploración del vacío miserable que se encuentra en el centro del hedonismo hiperpudiente. Ya no los motiva el impulso del hip-hop al consumo ostensible –hace ya tiempo que adquirieron todo lo que podrían haber querido–; en cambio, Drake y West vagan en torno a una serie de placeres fáciles, sintiendo una combinación de frustración, rabia y disgusto de sí mismos; son conscientes de que falta algo, pero no están seguros de qué es exactamente. Esta tristeza hedonista –una tristeza tan extendida como negada– fue capturada mejor que en ningún otro lugar en el modo cabizbajo en el que Drake canta "*we threw a party/ yeah, we threw a party*" [hicimos una fiesta/ sí, hicimos una fiesta] en "Marvin´s Room", de *Take Care*.

No es extraño que Kanye West sea un admirador de James Blake. Mientras tanto, este mix,[4] del que se habló mucho hace algunos años, trazó paralelos entre Blake y Drake. Podría decirse que la totalidad de la rutina de Blake es una renaturalización parcial de la melancolía manipulada digitalmente con la que Kanye experimentó en *808s*: música soul hecha por un cyborg auto-tuneado. Pero liberada de la prisión-penthouse del ego de West, la desafección languidece apáticamente, y no es siquiera capaz de reconocerse a sí misma como tristeza. Inseguro de sí mismo, atrapado en todo tipo de impasses, y sin embargo intermitentemente fascinante, *Overgrown* es un síntoma más de la crisis de identidad del siglo XXI.

4. Ver futurebombe.com.

RESEÑA: *THE NEXT DAY* DE DAVID BOWIE[1]

Si te interesa *The Next Day* –o incluso si no te interesara–, posiblemente ya lo hayas escuchado. También es posible que lo hayas escuchado, te haya desilusionado y ya haya dejado de importarte. Lo único que pertenece realmente al siglo XXI de *The Next Day* es el modo en que ejemplifica la velocidad del despliegue de la comunicación en la actualidad: los rumores publicitarios lanzados ingeniosamente en el momento justo, los adelantos y las hipérboles inducen a cualquiera que esté a su alcance a alucinar un objeto sublime detrás del velo, solo para que ese objeto degenere en mediocridad cotidiana al preciso instante en que lo descargamos.

La inclinación a alucinar ciertamente está ahí. Miren el exponencial crecimiento de la cobertura y podrán sentir la desesperación por detrás. La posibilidad del regreso de Bowie era una garantía de emoción para el paladar de los oyentes de una edad determinada, pero los deseos que desató también son anhelos de algo que falta en la música popular

1. "Review: David Bowie's *The Next Day*", *The Wire*, 351, mayo de 2013.

contemporánea. En estos días, Bowie representa todas las posibilidades perdidas de la idea del art pop, lo que equivale a decir: no solo pop más arte o pop como arte, sino un circuito en el que la moda, las artes visuales y la cultura experimental se conectan entre sí y se renuevan unas a otras de modos impredecibles. Su período de ausencia fue como esos alimentos que limpian el paladar; su serie de discos olvidables de los ochenta y los noventa ya había quedado atrás, así que podía volver a ser la fina pantalla blanca en la que proyectar nuestras fantasías. Su ausencia casi parecía un ardid inventado por el propio Bowie, el empresario-estratega. Después de todo, el único modo de que un disco nuevo de Bowie fuera un evento era que él se retirase el tiempo suficiente como para que pareciera –de verdad esta vez– que era para siempre.

El primer single de *The Next Day*, "Where Are We Now?", con sus referencias al Berlín Occidental de la Potsdamer Platz y la Nürnberger Strasse, suena como un objeto cuidadosamente diseñado para despertar el interés no solo de los fanáticos de Bowie, sino también de aquellos con un interés más general en la historia y la mitología del pop. ¡Berlín! ¡Tony Visconti! La lúgubre melancolía del track da pie a fantasear que *The Next Day* podría ser la versión de Bowie de *No One Cares* de Sinatra: un viejo *crooner*, un hombre perdido en el tiempo, que paradójicamente recupera su popularidad abandonando la triste búsqueda de un presente que se le había escapado hacía mucho tiempo. Pero eso es solo una distracción. Hay todo tipo de insinuaciones sobre la mortalidad en las letras de *The Next Day* –y los críticos que intentaron rescatar el disco han tendido a refugiarse en las letras–, pero la forma es la clásica del rock, un rock alarmantemente poco atractivo, desprovisto de funk (y de electrónica). El resto del álbum hace que la distancia entre el ahora y (el Berlín de) aquel momento de "Where Are We Now?" sea dolorosamente evidente, un dolor acrecentado por el fracaso de Visconti en convertir esta colección de ejercicios de músicos sesionistas

en algo memorable. *The Next Day* suena como si apenas hubiera sido producido: tiene la chatura de un demo. La recepción relativamente cálida que tuvo *The Next Day* cuenta la triste historia del estado del pop en 2013.

No se puede simplemente poner a Visconti y Bowie juntos en un estudio en 2012 y esperar que resulte algo equivalente a *Low*, "Heroes" o *Lodger*. Los poderes mágicos que los artistas aparentemente poseen como un derecho nunca son realmente suyos. Bowie –que quizás haya interpretado la falta de interioridad de la estrella pop más que ningún otro artista– siempre lo ha sabido; Eno y él hicieron mucho para perforar la idea romántica de que la creatividad proviene de la misteriosa profundidad interior del músico. El pasaje serial de Bowie a través de distintos personajes, conceptos y colaboradores solo anunciaba lo que siempre había sido: que el artista es un sintetizador y un curador de fuerzas e ideas. Esto está muy bien cuando todas las síntesis y las sinergias funcionan, y cuando hay un constante suministro de nuevos colaboradores de los que alimentarse y a los que ensalzar. Y es más difícil durante las largas horas en el estudio, cuando la vieja magia no llega, cuando los placeres han terminado, pero todavía queda mucho por hacer.

Es cruelmente apropiado que los poderes de Bowie lo hayan abandonado prácticamente en el mismo momento en que los setenta –la década de la que por siempre será sinónimo– terminaron. Yo adquirí mi conciencia musical más o menos cuando salió *Scary Monsters*, en 1980, y no valoré a Bowie. *Ziggy Stardust* ya sonaba como una canosa reliquia del viejo rock and roll, e incluso muchas partes de *Scary Monsters* sonaban reaccionarias si se las comparaba con lo que otros de sus pupilos, como Gary Numan, The Associates y Visage, estaban haciendo. Sin embargo, Bowie ayudó a crear las condiciones de su propia obsolescencia. Sus sucesores seguían el patrón de Bowie de lo que una estrella pop debía ser: un conceptualista y un diseñador, de género y sexualidad indeterminados, alienígena y/o

androide, todo exterior sin interior, el rostro cambiante de lo extraño. A partir de ese momento, el mismo Bowie abandonó las máscaras y el maquillaje; sería solo él, la música y los trajes de los ochenta. Lo que siguió fueron años de cada vez menos expectativas, de espectaculares fracasos y ocasionales gemas perdidas, pero lo que había en gran medida era una mediocridad confiable, el patrón familiar de la estrella en declive, en el que cada nuevo disco es celebrado como un regreso a la forma, solo para desaparecer inmediatamente en la irrelevancia.

Gran parte de esto aparece comprimido en la imagen de portada, que es por lejos lo más alarmante de *The Next Day*. Es alarmante no por el acto irreverente, sino por el carácter casual de la irreverencia: un cuadrado blanco sobre la cubierta de *Heroes*, ¿qué podría ser más a medias que eso? Cuando la vi por primera vez, pensé que era una broma, ¿cómo será la imagen de portada real? He aquí la explicación del diseñador Jonathan Barnbrook: "La portada de *Heroes* recubierta por un cuadrado blanco tiene que ver con el espíritu del buen pop o rock 'del momento', que olvida o borra el pasado. Sin embargo, todos sabemos que esto nunca es exactamente así; sin importar cuánto lo intentemos, no podemos liberarnos del pasado".

La imagen se transforma en algo más que un comentario sobre Bowie, el hombre que alguna vez vivió de su capacidad de escapar del pasado hoy está atrapado en él. También funciona como un diagnóstico de un malestar temporal más grande. ¿Qué es ese espacio blanco, ese vacío? Una lectura optimista lo construiría como la apertura a un presente que todavía no está decidido. Una interpretación más desalentadora –acorde a la calidad trillada de la música– vería el espacio blanco como una representación de la vacuidad del presente, donde no hay nada excepto un intento necesariamente fallido de escapar y recobrar el pasado. Ese es nuestro dilema pop en 2013, un dilema que *The Next Day* no se propone seriamente resolver.

EL HOMBRE QUE LO TIENE TODO: *NOTHING WAS THE SAME* DE DRAKE[1]

Así que aquí estamos nuevamente: la vida al final del arcoíris. Todo lo que puede ser comprado, disponible casi de inmediato, las veinticuatro horas, los siete días de la semana: mujeres, comida, automóviles, lo que se te ocurra, a solo un clic de distancia. Cada habitación de hotel puede estar preparada según tus especificaciones. Lo único que cambia son los grifos de la ducha. Todo es de una calidad superior, aunque naturalmente puedes ir por las sucias opciones de la comida rápida si así lo deseas, y, a veces (¿por qué no?), lo haces:

"Got everything, I got everything... I cannot complain, I cannot" [Tengo todo, tengo todo... No me puedo quejar, no puedo].

(¿Estás seguro de eso, Drake?)

"I don't even know how much I really made, I forgot, it's a lot... Fuck that, never mind what I got" [Ni siquiera

1. "The Man Who Has Everything: Drake's *Nothing Was the Same*", *Electronic Beats*, 24 de septiembre de 2013.

sé cuánto he ganado realmente, me olvidé, es mucho... A la mierda con eso, no importa lo que tengo].[2]

Bueno, entonces, hagamos primero la pregunta obvia. Si tienes todo, *¿por qué estás tan triste*?

Seguramente la respuesta no puede ser tan simple y sentimental como aquel viejo cliché: el dinero no puede comprar el amor. Vamos, ¿es así como el rap estaba destinado a terminar? ¿Con el rapero transformado en un personaje de comedia romántica, con todo el fanfarroneo y la súper ostentación del consumo, tanta jactancia para ocultar al chico carente al que la mujer redentora transformará en bueno en la escena final? ¿Esa vieja historia nuevamente? *"Next time we fuck, I don't want to fuck, I want to make love... I want to trust"* [La próxima vez que cojamos, no quiero coger, quiero hacer el amor... quiero confiar]. Drake no puede creerse del todo esta rutina ni puede hacer que nosotros la creamos. Sabe perfectamente que este material sensible puede funcionar como una estrategia más del artista de la conquista... Ha pasado tanto tiempo engañando y luego revelando sus decepciones que ya no está seguro de si está tratando de embaucarnos o si está hablando sinceramente o cuál es la diferencia entre las dos cosas. Llora lágrimas reales con un solo ojo, mientras guiña el otro mirando a la cámara sobre el hombro de su última conquista. Él nos ha convencido de que era diferente, pero ese era un truco en el que otros han quedado atrapados. No hay algo demasiado valiente o único en hablar de tus sentimientos ahora que *"niggas talk more than bitches do"* [los negros hablan más que las putas]. ¿Es esto más honesto o es solamente el reconocimiento de que necesita una nueva campaña publicitaria?

"I got 99 problems, getting rich ain't one" [Tengo 99 problemas, y hacerme rico no es uno de ellos].

2. Drake, "All me", *Nothing was the same*, 2013.

Escuchar *Nothing Was the Same* me hace recordar a *Hazme reír* [Funny people] de Judd Apatow. El film de Apatow se define por una serie de dudas y evasiones. En primer lugar, pareciera que va a ser un film sobre George Simmons (Adam Sandler), un comediante rico y exitoso pero hastiado que aprende a valorar la vida cuando le diagnostican una grave enfermedad; luego, que tratará de un hombre que acepta el valor del amor y la familia. Sin embargo, cada vez que el film parece moverse en la dirección de alguna de esas resoluciones genéricas estándares, Apatow retrocede. El nihilismo hedónico de Simmons lo reivindica; la amenaza de la muerte no puede cortar los malos hábitos de toda una vida; el amor que perdió hace mucho tiempo está mejor así, perdido. No es feliz consigo mismo, pero no quiere ser otra persona. Lejos de aliviar este dilema existencial, la riqueza fabulosa que posee implica que no tiene ningún lugar para esconderse de ella.

Nothing Was the Same se caracteriza por la misma ambivalencia, el deseo de ser una nueva persona que puede amar y confiar (en una mujer, naturalmente, encargada de ser el agente transformador) junto al reconocimiento de que nunca va a cambiar, de que siempre va a beber, fumar, coger, que está lejos de ser perfecto, pero todos lo estamos, ¿no? Nunca se sacó definitivamente el disfraz del trovador-gangsta; por el contrario, continúa dejándolo a un lado, inspeccionándolo, distanciándose de él, antes de ponérselo de nuevo. No puede evitarlo (o al menos eso es lo que nos dice). Pero esta vacilación es valiosa por lo que nos dice sobre la sitiada masculinidad del rap en general. Drake confirma que el chico malo que se pavonea en las calles *"just looking for head in a comfortable bed"* [simplemente buscando una felación en una cama cómoda] es la otra cara del niño desesperadamente solo que le llora a su madre sustituta. El bruto presumido está siempre escapando del niño desamparado en su interior, pero, por esta misma razón, el hombre emocionalmente deshecho

no es una alternativa para la postura del ego armado, sino su condición de posibilidad. Las mujeres deben ser despreciadas en público, tratadas como una moneda de la fanfarrona economía homosocial; en privado, se les pide que reparen a estos hombres heridos. ¿Hay algún track que haya expuesto la verdadera naturaleza de la canción de amor entre un hombre y una mujer como "Marvin's Room" de *Take Care*? La vanidad: un Drake borracho le deja un mensaje telefónico a un antiguo amor al que trató mal, pero que ahora quiere recuperar; sin dudas, se habla a sí mismo a través de un Otro femenino fantaseado.

Las fantasías de omnipotencia hiperbólicamente escenificadas del gangsta siempre fueron obsequios, que, como el *bling*, dicen a viva voz que estos norteamericanos negros de la clase trabajadora todavía no han logrado hacerse un camino fácil en el mundo, tener la confianza casual que da el derecho de nacimiento a los nacidos ricos y poderosos. Las cadenas (de oro) siempre rechinaron tan fuerte como las del personaje de Dickens Jacob Marley para anunciar que la lucha por escapar de la servidumbre se ha encallado, y que las incalculables riquezas de unos pocos fueron la compensación por los muchos que languidecen en la inercia, la pobreza y la reclusión. ¿Es "Started from the Bottom" [Comencé de abajo] –ante la cual todos nos reímos, *¡no, no lo hiciste, Drake!*– el comentario de Drake sobre esta situación? Si la escuchamos como un acto de la imaginación –Drake en los zapatos de los que tienen que luchar para salir de las profundidades como él nunca tuvo que hacerlo– más que como una autobiografía falsificada, tiene más sentido. Pero escuchen el cansancio puro que agobia al track: la pesada *tristesse* que comienza en el preciso instante en que alcanzaste la cima de la pirámide, la comprensión de que no hay nada que reemplace la excitación de la persecución. Siempre se esperó que Drake tuviera éxito, así que él estuvo privado hasta de ese momento de satisfacción previo a que el tedio y la paranoia

se instalasen. Llegar a la cima era lo obvio, lo menos que él podía esperar.

Nothing Was the Same está enredado en todas las confusiones de una generación de hombres enfrentados con imperativos contradictorios: la conciencia postfeminista de que tratar a las mujeres como mierda no es cool, junto al bombardeo burroughsiano de pornografía siempre disponible. No se trata de moralizar aquí, ni a Drake ni a nosotros mismos. La peor versión de Drake es cuando intenta enunciar, sin entusiasmo, esas declaraciones amorosas que parecen salidas de una tarjeta cursi de Hallmark; su versión más dolorosamente reveladora es cuando admite que estos callejones sin salida, estas amarras, son demasiado para él. No puede escapar de estas ataduras porque estas ataduras son lo que él es. Su perplejidad frente a lo que se supone que un hombre debe ser hoy es el sello distintivo de la masculinidad heterosexual contemporánea, que se da cuenta de que se acabó el juego patriarcal, pero que está demasiado enganchada en los placeres y los privilegios como para renunciar a ellos (solo un último clic en el porno, después seré el Sr. Sensible por siempre).

En *Nothing Was the Same*, Drake suena a menudo como Tony Montana en *Scarface*: coge, come, esnifa, ¿eso es todo lo que hay? Pero el tono aquí no podría ser más diferente al histrionismo de cocaína de Pacino en los ochenta. Un fatalismo glacial corre aquí por debajo de todo, y Drake es importante porque conecta –quizá mejor que nadie– con la sensación de desesperanza que calladamente subsiste debajo de todo el perreo y el tuiteo del parloteo y el cotorreo de la cultura del siglo XXI. Esa sensación puede escucharse en la hermosa niebla electro-sedante que satura al álbum y que establece su tono mucho más que cualquiera de los beats. Sin embargo, también hay otra cosa que va más allá del fatalismo. Es posible escucharla en el movimiento característico de Drake, la transición del rap al canto, el deslizamiento hacia abajo de la afirmación del

ego al ronroneo sensual, la relajación en una lascivia que no tiene nada que ver con la libido localizada y los tontos automatismos de la sexualidad fálica. Aquí abajo hay una liberación gloriosa de las presiones de la identidad. Voces distorsionadas provenientes de la rave aparecen suspendidas sobre plácidas corrientes de sintetizadores. Las voces dejan de ser humanas, se transforman en avatares de un espacio en el que la subjetividad ha sido dejada atrás como un mal sueño. En "Tuscan Leather", el primer track del álbum, el fantasma de Whitney Houston es convocado desde el baño del hotel, mutado en un tipo de criatura chirriante y frágil, como una mariposa que canta dentro de un frasco de laboratorio. Me recuerda, más que nada, a las arquitecturas refractadas y los duendes acuáticos de *Wander/Wonder* de Balam Acab. Cuando te sumerges en estas profundidades electro-oceánicas, *Nothing Was the Same* deja de ser un fascinante síntoma de todos los bloqueos del presente y se transforma en el anhelo de algo nuevo, algo extraño y encantador.

BREAK IT DOWN: *DOUBLE CUP* DE DJ RASHAD[1]

Breakbeats de "Amen, Brother"[2] temporalmente extendidos, vocales eufóricas de la rave: en *Double Cup*, Rashad rinde tributo al hardcore continuum, pero las huellas del jungle y la rave solo acentúan aquí lo diferente que es este footwork a la música dance británica de los noventa.

El footwork ha sido recibido con la fanfarria que habitualmente acompaña la llegada de una música dance vanguardista. Las respuestas contradictorias –el footwork ignorado por ser imposible de bailar y, al mismo tiempo, descartado por ser una música funcional que *solo* puede ser adecuadamente apreciada por aquellos que la bailan– son una señal segura de que estamos frente a algo que embrolla los estándares de la escucha.

1. "Break it Down: DJ Rashad's *Double Cup*", *Electronic Beats*, 22 de octubre de 2013.

2. Se refiere al break de batería de la canción de 1969 "Amen, Brother", de The Winstons. Este break fue extensamente sampleado por productores de hip-hop, drum 'n' bass y jungle. [N. del T.]

Pero el footwork es nuevo de un modo extraño. No es históricamente nuevo: se remonta a los noventa. Y lo que hace siniestro, *unheimlich*, al footwork es que prácticamente todo en su paleta sónica nos es familiar. La mayor parte de los sonidos de *Double Cup* parecen venir del siglo XX, incluso si han sido producidos en el siglo XXI.

¿Dónde reside entonces el carácter novedoso del footwork? En un fascinante posteo,[3] Tristam Adams identifica exactamente qué hace que el footwork sea nuevo: sus innovaciones compositivas. Para enfatizar esto, Adams contrasta al footwork con el jungle. La novedad del jungle era, en gran parte, una consecuencia de la extendida disponibilidad de la tecnología digital de sampleo, que facilitó la creación de nuevos sonidos y nuevos modos de tratar el sonido (breakbeats temporalmente extendidos y voces). Más allá de esto, sin embargo, no estoy seguro de que el modo en que Adams construye la comparación entre el jungle y el footwork sea la correcta. Adams escucha al jungle como más "maquínico" que el footowork, pero lo que era excitante del jungle para muchos de nosotros en aquella época era que le otorgaba un nuevo sentido a lo que considerábamos maquinismo. El maquinismo del jungle era delirante; era, según la inmortal expresión de Kodwo Eshun, una psicodelia rítmica compuesta de espirales, giros y vórtices sonoros; no tenía ninguna de las rígidas líneas mecanoides del techno. El jungle era oscuro, pero también húmedo, viscoso y envolvente.

Es en este punto donde el contraste con el footwork puede escucharse –y sentirse– mejor. Para aquellos cuyos oídos y sistemas nerviosos fueron mutados por el jungle en los noventa, el footwork puede, en principio, sonar extrañamente disecado, como los huesos secos que quedan

3. Tristam Vivian Adams, "Analemmic v01ces (Distracted from the Darkness)", *Notes from the Vomitorium*, septiembre de 2013, disponible en notesfromthevomitorium.blogspot.co.uk.

luego de que el océano digital del jungle ha retrocedido. "Bass Music del Reino Unido" es casi un término tozudamente insulso, pero señala el elemento que le dio a todos los géneros -del jungle al garage y al dubstep- su consistencia: un sonido de bajo viscoso y líquidamente brillante. Esto está visiblemente ausente en el sonido de Rashad. En lugar de funcionar como un oscuro elemento líquido sobre (o en) el que otros sonidos pueden suspenderse, el bajo de Rashad es una serie creciente y reclinada de puñaladas y golpes que aumentan y reducen la tensión sin nunca soltarla.

Esto conduce a otra diferencia entre el jungle y las tendencias más amplias de la cultura digital de los noventa. Mientras que el jungle, como las imágenes generadas por computadora de los noventa, utilizaba las tecnologías digitales para suavizar algunas de las líneas duras que habían sido características de las primeras imaginerías y sonidos computarizados, el footwork deliberadamente ha optado por la angularidad. La comparación planteada por Charlie Frame entre escuchar a Rashad y "contemplar un gif animado que se vuelve cada vez más absurdo con cada iteración", captura con mucha precisión las repeticiones erráticas del footwork. Quizás el atractivo del gif animado y del footwork esté, en ambos casos, ligado al modo en que rechazan la estética dominante de la cultura digital actual. Piensen en la manera en que las arquitecturas elásticas de la animatrónica de los noventa dieron paso al monótono fotorrealismo de la animación contemporánea. Hoy, la novedad se encuentra en el rechazo de las falsas promesas de uniformidad del capitalismo comunicativo. Si los noventa fueron definidos por el loop (la "buena" infinitud del breakbeat continuamente loopeado, "Timeless" de Goldie), el siglo XXI quizás esté mejor captado por la "mala" infinitud del gif animado, con su temporalidad frustrada, tartamuda, y su inquietante sensación de estar apresado en una trampa temporal.

Ese tiempo frustrado, angular –y su disfrute– se encuentra en el corazón del footwork. El género puede sonar como un matorral impenetrable de ritmos si lo primero en que te fijas es en lo más distintivo del footwork: los espasmos espiralados de los redoblantes súper secos. Pero si nos fijamos en los flotantes pads sintetizados y en las voces, el footwork suena extrañamente suave. En este sentido, puede ser escuchado como una extrapolación de elementos del g-funk de los noventa. Ya el sonido temprano del sello del que salió Double Cup, Hyperdub –la fluorescencia torcida del Joker– había saqueado al g-funk y a sus absurdos sintetizadores con pitch distorsionado. El footwork toma también su estilo vocal (el rap, sujeto a menudo a sus tartamudas repeticiones), pero sobre todo un cierto estado de ánimo. El g-funk se diferenciaba de la postura del gangsta estándar por el modo en que disolvía el ego duro del rapero en las nubes de la marihuana. Por detrás del carácter permanentemente ocupado del realismo capitalista –su exigencia de que nunca paremos de vendernos a nosotros mismos– existía otro modo de ser en el que el tiempo se difuminaba lentamente como el humo exhalado. Más allá del machismo fálico, existía una economía libidinal diferente, definida por una combinación superficialmente paradójica de profundo anhelo y un deseo de permanecer en ese momento saturado de luz solar, liberado de las urgencias del negocio. Esto es incluso más relevante porque el trabajo de un gánster nunca termina; sus enemigos nunca duermen, y un lapso de dicha relajada puede terminar en cualquier momento por un tiroteo. A la celebración del g-funk del acto de fumar, Rashad le agrega otros tonos afectivos: la euforia del raver de estar perdido en el momento, y la queja nostálgica, lasciva y de arrepentimiento del r&b. El resultado general, en términos de ánimo y afectos, recuerda extrañamente al jazz de la era del cool: la misma ambivalencia, la misma evocación de un entorno urbano severo pero fascinante, la misma

combinación de tristeza y confianza, la misma articulación de nostalgia y dicha.

También está el carácter lleno de tics de las mismas voces, el modo en que están concebidas para tartamudear y girar alrededor de sí mismas. Es como si hubiera una contaminación cruzada, una (psico)patología humano-máquina: las máquinas infectando las voces humanas con *glitches;* los humanos transmitiendo lapsus freudianos, actos fallidos, a las máquinas. El quejumbroso maquinismo de Rashad me recuerda más que nada a la alucinatoria intensidad de la sección "Te amo" de *El tiquet que explotó* de William Burroughs:

> Te lo juro de rodillas creía que tú también me querías – correría hasta sentir la emoción de hace mucho tiempo – ahora tengo mi inspiración pero no durará y seremos nada más que una foto – ¿entonces te he olvidado? – si no te tengo, Ojos Azules, no puedo dormir - ¿La quiero? Te quiero te quiero tantas cosas fabulosas – Ni siquiera comer – Vuelve bombón de mi alma – Fue el adiós profundo de un amor sincero – Presiento, cariño, que no volveremos a vernos nunca.[4]

Los primeros textos de pliegues y *cut-ups* de Burroughs, con su análisis y decodificación de la manipulación emocional a través de los medios y su entendimiento de la pornografía como un sistema de control, hoy se leen como anticipaciones extraordinariamente proféticas de nuestro presente. Como en Burroughs, en la obra de Rashad hay un doble *pathos*. En primer lugar, un *pathos* a nivel de los afectos en las voces mismas; y el modo en que las voces están separadas de sus supuestos orígenes implica una tristeza abrumadora incluso si el sentimiento expresado es ostensiblemente alegre. Es el mismo tipo de tristeza

4. William S. Burroughs, *El tiquet que explotó*, Barcelona, Minotauro,1998.

despersonalizada que podemos sentir cuando encontramos fotografías perdidas de unas vacaciones pasadas de una persona que no conocemos. Y también hay otro *pathos* que emerge del modo en que las voces se repiten y tartamudean; la tristeza de reconocer a un animal que habla (nosotros mismos) afectado por automatismos, repeticiones, impulsos. Rashad articula los callejones sin salida de la condición del siglo XXI con una precisión y una compasión que pocos pueden igualar. Más importante, él sugiere que -contra todo pronóstico- todavía podemos encontrar la salida bailando y quedar fuera de las trampas temporales y las prisiones de la identidad en las que estamos atrapados.

¡QUE COMIENCE EL SINSENTIDO! SOBRE EMMPLEKZ Y DOLLY DOLLY[1]

Todavía hay miles de posibilidades para combinar de nuevas maneras voz y sonido. El rap fue la última gran forma que popularizó un uso de la voz que no fuese el canto, pero el campo permanece todavía abierto, como lo prueban los nuevos álbumes de eMMplekz y Dolly Dolly.

La primera tentación frente a estos discos es escucharlos como "palabra hablada", con la musicalidad subordinada a la voz, que es literaria, conversacional, cómica. Sin embargo, lo que hace que estos dos álbumes sean tan únicos es el modo en que la musicalidad infecta y modula la voz, el modo en que el sonido se niega a quedarse en el fondo. Ambos álbumes toman gran parte de su inspiración de la tradición inglesa del sinsentido, que incluye a Edward Lear, Lewis Carroll, Monty Python y, más recientemente, a Chris Morris. Fue debido a Carroll que André Breton supuestamente dijo que los ingleses no

1. "Start Your Nonsense! On eMMplekz and Dolly Dolly", *Electronic Beats*, 28 de noviembre de 2013.

necesitaban del surrealismo. Aquí, eMMplekz y Dolly Dolly ofrecen diferentes versiones del surrealismo sónico inglés del siglo XXI.

En el caso de eMMplekz, una colaboración entre Ekoplekz y Baron Mordant de Mordant Music, los precursores que vienen primero a la cabeza son ciertos momentos del postpunk –"Photophobia" de Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, The Fall– sin embargo, eMMplekz no suena como ninguno de ellos. Partiendo de su título y de allí en adelante, *Your Crate Has Changed*, el juego de palabras de Baron tiene un enfoque muy contemporáneo.

Si Drake y Kanye West exponen la tristeza y la locura en la profundidad del *pleasuredome* cibernético –el sonido de las superestrellas deprimidas como hipermercancías–, eMMplekz observa los malestares y las patologías del ciberespacio capitalista desde afuera de la matriz digital. En lugar de la suave infinitud sin profundidad de los pixeles a los que la digitalidad siempre encendida nos ha acostumbrado, la electrónica analógica de Ekoplekz parece hervir, juntándose y dispersándose como el vapor y la niebla. Estos bosquejos de sintetizadores funcionan como pinturas sonoras impresionistas de lo que Ken Hollings llamó el "régimen digital", y es como si, al igual que alguien que sale del efecto de un psicotrópico, finalmente lo estamos viendo tal como es.

"I've got to take this..." [Tengo que ocuparme de esto...]. Baron Mordant tiene un oído esquizoanalítico para captar el modo en que el régimen digital se revela a sí mismo a través de las frases que induce a pronunciar casualmente. ¿No captura esta frase –tan a menudo repetida, pero sobre la que tan poco se piensa– de manera muy exacta nuestro fatalismo respecto del capitalismo comunicativo? *"Tengo que ocuparme de esto..."*: tengo que permitirlo, aceptarlo, no puedo escapar, no hay nada que pueda hacer... No hay una salida, no hay liberación de la frenética inercia de todas esas urgencias ciberespaciales, de estas

alertas. *"Tethered to my hotspot, tethered to my hotspot..."* [Conectado a mi *hotspot*, conectado a mi *hotspot*...]. La ansiedad constante por estar conectado, la preocupación constante por aferrarnos al equipo que nos permite estar conectados. *"Can you watch my laptop?"* [¿Puedes mirar mi laptop?]. Estamos todos hartos de esto... estamos todos enfermos por esto... *"Sorry for your Lossy..."* [Perdón por la desconexión...]. ¿Cuánto nos está costando toda esta compresión digital y cuándo seremos capaces de calcular el costo? (Lo primero que hacemos por la mañana es buscar nuestros *smartphones*, directo desde el sueño al sonambulismo del ciberespacio capitalista. *"Unsubscribe from Soviet time"* [Desuscríbanse del tiempo soviético]. Quizás eso lo hicimos demasiado pronto, y ahora es el tiempo de los negocios, para siempre...).

Your Crate Has Changed es como una versión inglesa de *Precarious Rhapsody* [Rapsodia precaria] de Franco "Bifo" Berardi. Berardi persuasivamente sostiene que el entrelazamiento del trabajo precario y la tecnología de las comunicaciones del capitalismo produjo una población cuyos sistemas nerviosos están saturados de estímulos. Mordant da voz a los viejos migrantes digitales agotados, cuya carne de mediana edad es demasiado flácida y gris como para ser remodelada; personas carentes de seguridad, forzadas a continuar moviéndose deprisa incluso si son demasiado viejas para el juego, exhaustas. No hay descanso para los precarios, no hay oportunidad de sintonizar con nada excepto los imperativos del negocio. *"Invoices in my head... invoices in my head..."* [Facturas en mi cabeza... facturas en mi cabeza...].[2]

Facturas en mi cabeza, y demasiado *spam* y ciberruido aleatorio como para escuchar otra cosa. Pero no creo que

2 El juego de palabras en la canción de eMMplekz es entre las "voces" [*voices*] en la cabeza, una expresión habitual en inglés tanto como en español, y las "facturas" [*invoices*] en la cabeza. [N. del T.]

haya existido alguien, desde Mark E. Smith en su pico telepático a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, que haya conseguido sintonizar tan efectivamente con las frecuencias piratas del esquizobalbuceo inglés como Baron lo hace aquí. Mordant encuentra todas las señales clandestinas escondidas en los jingles publicitarios y los anuncios clasificados. Conecta con las voces de los solitarios, los desesperados, los raros y los tristes; nosotros, quizá, pero nuestros yoes secretos que conservamos embalsamados detrás de nuestros muros de Facebook. Sin embargo, todavía existen vías de escape: en un par de tracks, el balbuceo de un infante ofrece una alternativa sinsentido a la charlatanería infantilizada del capital.

Una jovialidad superficial –un tipo diferente de humor, mucho menos *mordaz* [*mordant*]– separa a Dolly Dolly de eMMplekz. Sin embargo, la disminución del tono y el género, del pastiche liviano a las insinuaciones de mortalidad; el desplazamiento del personaje de cuentista devenido místico de segunda mano; de contador de historias cortas a bardo engreído hacen que *Antimacassar* sea una joya extraña y Dolly un intérprete sumamente singular.

El track que abre el álbum, "Wattle and Daub" –una colaboración con Position Normal– justifica el precio de la entrada. Sobre un desafinado piano (¿o quizá sea una guitarra?) cubierto de ácido lisérgico, Dolly Dolly recita penosamente un discurso sinsentido del tipo shakesperiano a la nación. *"England my England/ the cold mist of your fibrous trolleys stifles the sun/ half-strangled uncles stuffed with crisps/ your sky full of plump chintz cushion"* [Inglaterra, mi Inglaterra/ la fría neblina de tus fibrosos tranvías asfixia al sol/ tíos medio estrangulados, rellenos de papas fritas/ tu cielo lleno de almohadones mullidos cubiertos con fundas de flores]. Es como si la melancolía de Tony Hancock fuera soñada-fusionada con sus burlas a las petulancias de los actores y autores dramáticos. Sin embargo, el sinsentido es encantador: "Wattle and Daub"

nos da nada menos que un retrato psicodélico-surrealista de un país privado de psicodelia y surrealismo. Un mundo sin sorpresas, un universo completamente domesticado, la banalidad como cosmología: *"Let's colonise the other planets, fill them with bitter and dry roasted peanuts, pigeons and oven chips"* [Colonicemos los otros planetas, llenémoslos de maníes tostados amargos, palomas y papas horneadas]. El mundo muerto de los salones de la Gran Bretaña de mediana edad; el alegre barniz de los rostros brillantes de las familias de los anuncios publicitarios, siempre sonrientes, invertidos y dados vuelta. *"I'm sick of being a man"* [Estoy harto de ser un hombre], se queja el personaje que narra el último track. ¿Y no lo estamos todos? Pero *Antimacassar* encuentra todo tipo de vías de escape, fuera de uso o temporalmente abandonadas, hacia otros mundos; todo tipo de madrigueras por las que puede escapar de ser un triste animal humano. Los libros de bolsillo de la vieja New English Library se transforman en manuales ocultos, llenos de filosofía esotérica. Todavía es posible transformarnos nosotros mismos, transportarnos nosotros mismos, y Dolly Dolly nos muestra cómo hacerlo.

RESEÑA: *DIVIDE AND EXIT* Y *CHUBBED UP: THE SINGLES COLLECTION* DE SLEAFORD MODS[1]

El acento de las Midlands del Este, carente de glamour urbano, lirismo rítmico y romanticismo rústico es uno de los menos queridos del Reino Unido. Se lo escucha tan ocasionalmente en los medios populares que no es lo suficientemente reconocido ni siquiera como para ser despreciado. Debo reconocer que tengo una postura sobre esta pelea. Yo crecí en esa región, y cuando dejé la universidad fui descrito por un profesor compasivo como el portador de "un problema en el acento y el habla". El acento fue desapareciendo mientras aprendía a suprimir las relajadas consonantes de Leicestershire y articular mi discurso en la forma de algo más cercano a la llamada pronunciación aceptada; un logro cargado de ambivalencia y vergüenza.

Jason Williamson, de Sleaford Mods, no hace esas concesiones al estilo metropolitano y se indigna cuando alguien habla con acento falso, sea que esté imitando

1. "Review: Sleaford Mods' *Divide and Exit* and *Chubbed Up: The Singles Collection*", *The Wire*, 362, abril de 2014.

el acento del este de Londres o el de "Lou Reed o GG Allin...". La apelación a lo local que hacen la política y la cultura es generalmente engreída y reaccionaria; una trampa pequeño burguesa para adquirir más capital –cultural y real– subiéndole el precio a lo artesanal y lo orgánico (Williamson también se da cuenta de esta estafa y estalla contra *"expensive coffee shops full of local art/ Fuck off"* [los cafés caros llenos de arte local/ ¡váyanse a la mierda!]). Pero las políticas de la localidad operan de un modo diferente cuando se trata del acento. El habla de la burguesía inglesa tiene más o menos el mismo acento en todas partes. La insistencia en retener un acento regional es, por lo tanto, un desafío a las maquinaciones de la subordinación de clase, un rechazo a aceptar ser marcado como inferior.

Williamson nació en Grantham, Lincolnshire –a unos treinta kilómetros de distancia de Sleaford– y formó parte de la escena musical durante años siguiendo una trayectoria provinciana familiar: sin lograr nunca el éxito, pero siempre tentado con regresar en el preciso momento en que estaba por abandonar. Entraba y salía de los grupos locales, siguió el sueño de San Francisco y Londres por un tiempo y terminó de vuelta en casa cuando no funcionó. Intentó arreglárselas solo, pero no pudo encontrar nada nuevo hasta que, aburrido y frustrado en un estudio de grabación, comenzó a vociferar sobre un track de metal. Literalmente, había encontrado su voz. Se inspiró en el Wu-Tang Clan, pero no replicó tanto su sonido, sino su metodología, forzando a los oyentes a ajustarse a su acento, su idiolecto y sus referencias. Fue un anticlímax [*bathos*] arriesgado: las Midlands orientales no son Nueva York y Sleaford Mods podría haber resultado simplemente en otro giro cómico, si no fuese por la incendiaria intensidad de Williamson. (Lo que no implica negar el ingenio mordazmente ácido que atraviesa sus letras: *"Chumbawamba weren't political?/ They were just crap"* [¿Chumbawamba no

estaba politizada?/ Simplemente era otra basura]. No es solamente gracioso, sino críticamente astuto.)

Escuchen la colección de singles *Chubbed Up* junto a *Divide and Exit*, y verán que no ha cambiado mucho en el sonido del dúo. La variación la proveen las letras de Williamson; la música de Andrew Fear siempre sigue una (sencilla) fórmula: un bajo pugilístico postpunk, ritmos funcionales pero sin preprocesar, ocasionales riffs de teclados baratos y planeos apáticos de guitarra. Está digitalmente manipulado, pero permanece visiblemente no pulido; el software es utilizado no para microadministrar los sonidos sino para capturarlos en un loop infinito.

El nombre Sleaford Mods suena como un grafiti vintage, o algo que podría haber sido bordado sobre la bandera del Reino Unido durante un partido de futbol hace tres décadas. A simple vista, no podrían ser menos mod. ¿Dónde está el estilo y lo cool en esta incansable efusión de profanidad y descontento? El mod fue un fenómeno complejo, que tuvo que ver tanto con el fracaso de lograr el glamour de la Norteamérica negra como con la aspiración de poseerlo. Los mods pueden haber amado a Miles y Motown, pero cuando hacían música sonaban como The Who y The Jam, rock nacido con una cuchara de plástico en la boca, atascado en una Inglaterra monocromática que merodeaba en las sombras proyectadas por los sueños consumistas del arte pop estadounidense. Los mods trabajaban en oficinas, en ocupaciones para las que no se requerían demasiadas habilidades y en las grandes tiendas anhelando un lujo mucho más alto. Pero su ambición no era ascender en la escala social de la respetabilidad burguesa; ellos prefiguraban, al contrario, un mundo en el que el estilo explotaba mucho más allá de los estrechos cálculos del negocio, en el que la vida cotidiana podía transformarse en una obra de arte. Como Dick Hebdige escribió en su artículo "The Meaning of Mod": "Cada mod existía en un mundo fantasmal de gangsterismo, discotecas lujosas y mujeres hermosas, incluso si la realidad

solo alcanzaba para un incómodo anorak Parker, una Vespa chocada y una porción de pescado frito con papas en una bolsa grasosa". Con Sleaford Mods, las papas y la grasa son lo único que queda. Las fábricas han cerrado y los sindicatos han sido sometidos. Las escuelas de arte y los medios se han aburguesado. Los cursos de la universidad están abiertos, pero los trabajos reales para los graduados están reservados a los mismos sospechosos de siempre. El único momento en que es posible escuchar un acento de clase trabajadora en la televisión es en los documentales que se deleitan con la pobreza.

Ese es el mundo de Sleaford Mods, pero ellos se niegan a ocupar el lugar que les asignan los bienintencionados liberales metropolitanos y los inescrupulosos tories. No van a representar el papel de la prole tonta e ineficaz ni el de la clase trabajadora blanca y racista (Williamson detesta a los hombres blancos con la bandera de San Jorge en sus camionetas tanto como a sus caudillos tories). No van a aplicarse y aceptar con gratitud contratos de trabajo de cero horas, o contentarse con *"rot away in the aisles of Co-Op"* [pudrirse en los pasillos de la cooperativa], como dice el single "Jolly Fucker".

En todo caso, *Divide and Exit* se siente más claustrofóbico que su predecesor *Austerity Dogs;* incluso los pequeños espacios de sueño que alguna vez se abrieron en tracks como "Donkey" son eliminados por el incesante flujo fecal de Williamson. "Fecal" es la palabra correcta: el pis y la mierda atraviesan las rimas de Williamson como si todos los efluentes físicos y psíquicos despreciados por la Gran Bretaña de Cameron no pudieran contenerse más y estuvieran desbordando hacia arriba, explotando a través de la propaganda comercial digital desodorizada de la débil simulación de que estamos en esto todos juntos y que todo va a estar bien.

Lo que se derrama de la boca-bacinica de Williamson es una furiosa insatisfacción incubada en el desempleo o en trabajos sin futuro y luego apilada por las fantasías de escape de los sucios comercios que impulsa la enferma

industria musical. Uno de los primeros singles se llamaba "Jobseeker" [Buscador de trabajo]: *"So Mr. Williamson, what have you done to find gainful employment since your last signing on date?/ Fuck all!"* [Así que, señor Williamson, ¿qué hizo usted para encontrar un empleo lucrativo desde la última vez que firmó la planilla?/ ¡Váyanse a la mierda!]. Un intercambio inventado, sin dudas: aquí, como a menudo en Sleaford Mods, Williamson desahoga una voz que de otro modo quedaría atrapada en su cabeza. El descontento está hoy en todas partes en el Reino Unido, pero es privado casi en su totalidad: mitigado por el alcohol y los antidepresivos, o dirigido al impotente resentimiento del recuadro de comentarios y la indignación vacía de las redes sociales. *"All you Zombies, tweet tweet tweet"* [Todos ustedes, zombis, tuitean, tuitean, tuitean].

Si la rabia de Williamson a veces parece intransitiva –sus insultos son explosiones auténticas de exasperación dirigidas a nadie en particular o a todos–, está subrayada por una conciencia de clase dolorosamente al tanto de que no hay nada que pueda transformar la desafección en acción política. *"Aren't we all just/ Pissing in the flames?"* [¿No estamos todos/ meando las llamas?]. Cameron y los tories son obviamente despreciados; hay una imagen pesadillesca particularmente memorable de *"Prime Minister's face hanging in the clouds/ Like Gary Oldman's Dracula"* [El rostro del Primer Ministro pendiendo de las nubes/ como el Drácula de Gary Oldman], pero ¿quién va a detenerlos?, *"Liveable shit/ You put up with it"* [Mierda tolerable/ que tú soportas]. Esto es tanto una burla dirigida a la audiencia como el reconocimiento de Williamson de su propia capitulación para hacer lo necesario para sobrevivir.

No siempre el rol de la música política es ofrecer soluciones. Pero nada puede ser más urgente que las preguntas que plantea Sleaford Mods: ¿quién hará contacto con la ira y la frustración que Williamson articula? ¿Quién puede convertir este afecto negativo en un nuevo proyecto político?

TEST DEPT: DONDE CONFLUYEN EL IDEALISMO DE IZQUIERDA Y EL MODERNISMO POPULAR[1]

Hay algo muy oportuno en el regreso de Test Dept. Su instalación *DS30* (2014), el film que la acompaña y el libro *Total State Machine* (2015) –una historia comprehensiva y un estudio crítico sobre la banda– llegaron justo a tiempo para la profunda crisis del neoliberalismo en el Reino Unido.

Test Dept fue siempre más que un grupo musical. Para entenderlos hay que considerarlos como un colectivo modernista popular que tenía a la producción sonora en su centro, pero que también realizaba visuales, proyecciones y films. Test Dept se formó en Londres en 1981, integrado por Jonathan Toby Burdon, Graham Cunnington, Angus Farquhar, Paul Hines y Paul Jamrozy. Comenzaron como una banda de la segunda ola de la música industrial, que fue la continuación de una primera ola liderada por Throbbing Gristle y Cabaret Voltaire. Con el uso de

1. "Test Dept: Where Leftist Idealism and Popular Modernism Collide", *Frieze*, 25 de septiembre de 2015, disponible en frieze.com.

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 de diseño 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 británicos:

> 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*, Londres, 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 desmantelar 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 profecías 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.

PARTE 04

POR AHORA, NUESTRO DESEO NO TIENE NOMBRE: ESCRITOS SOBRE POLÍTICA

NO VOTEN, NO LOS INCENTIVEN[1]

Hubo un tiempo en que las elecciones, por lo menos, *parecían* significar algo. Todavía recuerdo, visceralmente, el vacío, el sabor amargo de la derrota existencial total luego de que la izquierda dura de Michael Foot, trágicamente destinada al desastre, sucumbiera ante las tropas de asalto del Kapital de ciencia ficción bajo el mando de Thatcher; y yo, que entonces tenía solo 15 años, contemplaba "cinco años más" de gobierno tory. No la había escuchado en aquel tiempo, pero la canción que siempre me recuerda ese sentimiento, ese momento, es "Liberty City" de Mark Stewart: *"I'll give a wave to the management mercenaries... Don't their clean clothes look so pretty/ Try to awaken then from the comforts of slavery..."* [Saludaré a los mercenarios administrativos... ¿No se ven lindas sus ropas limpias?/ Luego intentaré despertar del confort de la esclavitud...].

1. k-punk, "Don't Vote, Don't Encourage Them", 4 de mayo de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. Este texto fue publicado en la víspera de las Elecciones Generales del Reino Unido, en las que ganó el Partido Laborista. [N. del T.]

Todavía hay gente a la que le gusta fingir que una administración tory sería mucho peor que el Nuevo Laborismo, de modo que dignarse a votar por cualquier otro sería una "indulgencia". Elegir "lo menos peor" no es hacer una elección particular, es también elegir un sistema que nos fuerza a aceptar lo menos peor como lo mejor que podemos esperar. Naturalmente, los defensores de la dictadura de la élite fingen –quizás, incluso, se engañen a sí mismos– que el particular montón de mentiras, arreglos y chupadas de medias que nos venden es "solo temporario"; que, en un futuro no especificado, las cosas mejorarán si apoyamos al ala "progresista" del statu quo. Pero la opción de una reforma del capitalismo como la planteó John A. Hobson en la década del veinte hoy no es una opción, y la ilusión del progresismo no es solo una peculiaridad psicológica, sino la ilusión estructural sobre la que se basa la democracia liberal.

Hoy el periodista y escritor Johann Hari intenta defender a desgano el voto al Nuevo Laborismo sobre la base de que los tories son la única alternativa realista y manifiestamente peor que el Nuevo Laborismo. Pero ¿cuál es la amenaza que los tories de Michel Howard plantean? ¿Suspenderán los *habeas corpus*? No pueden, Blair ya lo hizo. ¿Actuarán descarada y vergonzosamente sobre la inmigración para la galería derechista? Bueno, sí, pero eso es lo único que el Joker de Rostro Histérico ya está haciendo. (No fue la guerra lo que hizo que yo perdiera todo compromiso emocional residual con el Nuevo Laborismo, fue su desagradable y despreciable indulgencia con la derecha respecto de la inmigración.) Descartemos la idea, de una vez por todas, de que el Nuevo Laborismo ha "mejorado" algo. El Nuevo Laborismo es el peor de los mundos: es gerencialismo thatcheriano sin el ataque thatcheriano a los intereses establecidos. En los setenta pre-Thatcher, se necesitaban seis trabajadores de la industria automotriz para hacer el trabajo de uno; en los dos mil pos-Thatcher, se necesitan seis consultores para hacer el trabajo de uno

(ya que no valía la pena escribir la declaración de objetivos en primer lugar). La misma decadencia, diferentes beneficiarios. El Nuevo Laborismo y sus partidarios se burlan de la idea de los tories de que se podrían recortar 35 mil millones de libras del gasto público y aun así mejorar los servicios públicos. Como alguien que trabaja en el servicio público, me parece muy plausible (naturalmente no es que crea que los tories lo harían, o que lo harían bien, si llegaran al poder). Recortar gastos en los trámites, los burócratas y el papeleo podría tener dos efectos positivos inmediatos: permitiría deshacerse de los gerentes y administradores, cuyos salarios son una sangría desproporcionada del presupuesto, y mejoraría la performance de aquellos que realmente *hacen el trabajo*, simplemente por el hecho de que ya no tendrían que lidiar con memos infantiles y con quienes los envían todo el tiempo.

Blair no es solo un mentiroso ocasional; es, como la nueva raza de políticos de carrera que él encabeza, un mentiroso *profesional*. En cuanto abogado devenido en político, no sorprende que trate a la realidad como una distracción de las relaciones públicas. Ha sido cómplice de la producción de una situación en la que lo único que está en juego en la democracia parlamentaria es "derrotar a los oponentes", como en un "debate" en Oxford Union. Su rectitud moral ("soy innatamente bueno") es tanto un testamento de su educación en Oxford y Cambridge como todo lo demás; puede verse la decidida seguridad del verdadero imbécil que brilla en sus ojos. A Blair le gusta verse a sí mismo como un político de convicciones, pero si dejamos de lado su intransigencia imperialista (un síntoma de su creencia en su propia superioridad innata), ¿con qué más está comprometido? Es revelador el hecho de que la única cosa por la que estaba dispuesto a desafiar la opinión pública era la guerra.

El eslogan de Blair "Educación, educación, educación" es la broma más perversa de todas (y no solo porque él ha

presidido el grupo de miembros superiores del parlamento más tonto del que se tenga registro, otro testamento de las maravillas de Oxford y Cambridge). Quizás él haya "inyectado más dinero" en educación, pero eso no sirve de nada si los fondos adicionales se van a organizaciones paraestatales, administradores incompetentes e "iniciativas" simplistas que o están condenadas a fallar o no tienen sentido incluso si son exitosas.

La "solución" de la "Tercera Vía" para la educación superior es una típica catástrofe blairista. Las universidades son ahora financiadas por los estudiantes, con el resultado de que los estudiantes se tratan a sí mismos como "consumidores", incluso los más sagaces rápidamente se dan cuenta de que, aun con los comportamientos más abusivos o violentos, difícilmente puedan ser expulsados de la institución, ya que implicaría un recorte significativo en los ingresos. Los estudiantes con problemas de comportamiento no deberían ser simplemente apartados; pero tampoco debería permitirse que continuaran asistiendo a la universidad como si nada hubiera sucedido. Eso es un incumplimiento del deber para con el estudiante, y para con los otros estudiantes, cuya educación y ambiente de aprendizaje se daña cuando esos comportamientos no se revisan. El financiamiento de la "Tercera Vía" implica que el único resultado será el cinismo institucional. Imponer "objetivos" y asignar fondos según su cumplimiento –lo que los economistas llaman una "reforma", es decir, ideología disfrazada de realismo– conducirá a una situación en la que solo los burócratas y los de mentalidad burocrática prosperarán. El modo de mejorar la educación y el resto de los servicios públicos es aceptar la más obvia verdad (aunque esa verdad sea contraria a la ideología): la mayoría de las personas que trabajan en esos servicios no son, de hecho, "comprables", no solo están motivados por "sus intereses y los de su familia". Entonces sería mejor devolverles a ellos un mayor control; por supuesto también intervenir si algo va mal, pero no asumir que las cosas funcionan mejor si son

dirigidas por burócratas (la totalidad de la realidad es un contraejemplo de esta absurda tesis).

Yo admito que, emocional e irreflexivamente, me descubriré a mí mismo apoyando a los partidos de "izquierda" cuando mañana por la noche anuncien los resultados de las Elecciones Generales. Sí, me gustaría ver a George Galloway del Partido Respeto dándole una paliza a la laborista Oona King, me gustaría que el conservador Oliver Letwin perdiera su silla. Pero solo *exactamente del mismo modo* en que me gusta ver al participante X derrotando al participante Y en *Gran Hermano*. Fingir que este espectáculo tiene demasiadas consecuencias es solo sentimentalismo. Ese siempre es el caso en la democracia liberal incluso en sus mejores épocas, pero especialmente en un país que tiene un sistema electoral fundamentalmente corrupto e injusto. Hari tiene razón cuando dice que, en los ochenta, el 56% del electorado votó a los partidos de izquierda, pero que, dado que los votos se dividieron entre el Laborismo y los Demócratas Liberales, los tories consiguieron mantener el reinado del terror. Sin embargo, ese es un argumento para una reforma urgente del sistema electoral, no para votar por el Nuevo Laborismo.

Como sostiene con razón I.T.,[2] la frase "hubo gente que murió por el voto" es completamente simplista. Los soldados de la Wehrmacht murieron por la gloria de la Patria, ¿eso significa que debería transformarme en un nazi? Los católicos fueron quemados por su creencia en la transustanciación, ¿debería entonces lamentarme e ir a misa cada domingo? Además, pienso que no estoy tan equivocado si digo que nadie, verdaderamente nadie, murió por la oportunidad de "elegir" entre Blair y Howard.

2. Las iniciales I.T. refieren a "Infinite Thought", el alias con el que firmaba en su blog la colega y amiga de Fisher Nina Power. [N. del T.]

6 DE OCTUBRE DE 1979: CAPITALISMO Y TRASTORNO BIPOLAR[1]

El realismo no tiene nada que ver con lo Real. Al contrario, lo Real es lo que el realismo continuamente suprime.

El realismo capitalista, como el realismo socialista, consiste en naturalizar y "darle un rostro humano" a un conjunto de decisiones políticas. A los comisarios del Kapital les gusta aparentar ser pragmatistas mentalmente fuertes que cuentan verdades desagradables y que son capaces, por sí solos, de enfrentar las crudas "realidades" del mundo. Sin embrago, el Kapitalismo –no en menor medida en su versión estatal china, que prontamente va a hacer colapsar al modelo norteamericano y quedar a cargo– se basa en un conjunto de fantasías tan ingenuas que son casi encantadoras. En un poderoso artículo publicado en el *Independent Today*,[2] Johann Hari traza un paralelo entre

1. k-punk, "October 6, 1979: Capitalism and Bipolar Disorder", 9 de junio de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. Johann Hari, "Don't Be Fooled: Advanced and Rational Societies Can Commit Environmental Suicide", *Independent Today*, 7 de junio de 2005, disponible en independent.co.uk.

la complacencia militante de la actual élite gobernante y el pensamiento de otros grupos sociales sumamente desarrollados, como los incas y los mayas, que "cometieron ecocidio". "¿Qué decían los habitantes de la Isla de Pascua mientras cortaban el último árbol de su isla?", Hari cita esta pregunta planteada por el geógrafo Jared Diamond en el libro *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Es desalentador descubrir que las respuestas -"¡trabajos, no árboles" o "la tecnología va a resolver nuestros problemas; no teman, encontraremos un sustituto de la madera"- son precisamente las racionalizaciones que un impulso tanatrópico produciría para justificarse. En el inconsciente, dice Freud, nadie cree realmente que va a morir, y esto es, sin dudas, también verdadero para las civilizaciones, que, a pesar de los monumentos a la melancolía que dan cuenta del deceso de los mayas y de los habitantes de la Isla de Pascua, están convencidas de que ellas son la excepción, de que son las únicas que no van a perecer.

Es fácil ver lo que el realismo capitalista significa si consideramos la respuesta habitual de Blair a los reclamos del lobby ambiental. Las medidas para controlar la catástrofe ecológica pueden ser deseables *-incluso necesarias-*, pero ellas, Blair nos dice apesadumbrado, son "políticamente imposibles". He aquí, entonces, el realismo capitalista: la reducción al ámbito de lo "imposible" de cualquier paso que pueda prevenir la destitución del ambiente humano. Porque a eso se reduce el "realismo": no a ser una representación de lo real, sino una determinación de lo que es *políticamente* posible. Pero lo que es políticamente posible no concuerda con lo que es físicamente posible, así que, en este sentido, son los agentes servomecánicos del Kapital, no sus oponentes, quienes "demandan lo imposible" hoy. Su fantasía de un Kapitalismo sustentable que continúe, por siempre, sin incendiar el planeta es un perfecto delirio.

Otra faceta del realismo capitalista fue descrita la semana pasada por el economista marxista Christian

Marazzi, de la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana, de Lugano, Suiza, cuya presentación en Goldsmiths sobre "Finanzas, atención y afectos" consistió en una interrogación acerca del significado –y el impacto psicológico, social y neuronal– del postfordismo.[3] Christian fechó el momento del paso del fordismo al postfordismo con mucha precisión: el 6 de octubre de 1979. Ese día, la Reserva Federal aumentó las tasas de interés en veinte puntos y allanó el camino para las "economías de la oferta" que constituirían la "realidad económica" que hoy nos resulta tan familiar. El aumento de las tasas de interés no solo contuvo la inflación, sino que posibilitó una nueva organización de los medios de producción y distribución. La economía ya no iba a estar organizada en relación a la producción, sino del lado de los puntos de venta. La "rigidez" de la línea de producción fordista dio paso a una nueva "flexibilidad", una palabra que hoy, por su familiaridad, le daría escalofríos en la espina dorsal a cualquier trabajador. Esta flexibilidad se caracterizó por una desregulación del capital y el trabajo, con la fuerza de trabajo informalizada (un número creciente de trabajadores empleados temporalmente) y subcontratada.

Las nuevas condiciones requerían –y emergieron de– una creciente cibernetización del entorno laboral. La fábrica fordista estaba crudamente dividida entre el trabajo de los obreros y el de los administrativos, con los diferentes tipos de tareas físicamente determinados por la misma estructura del edificio. Al trabajar en ambientes ruidosos, vigilados por gerentes y supervisores, los trabajadores tenían acceso al lenguaje solo durante las pausas, en los baños, al finalizar la jornada laboral o cuando se involucraban en sabotajes, porque *la comunicación interrumpía la producción*. Pero en el posfordismo, la línea de montaje

3. Christian Marazzi, autor de *Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

se transforma en un "flujo de información" y las personas trabajan *comunicándose*. Como Wiener nos enseñó, la comunicación y el control se implican mutuamente.

Lo que Deleuze, siguiendo a Burroughs y Foucault, llamó "la sociedad de control" llegó a consolidarse bajo estas condiciones. El trabajo y la vida se volvieron inseparables. Como Christian observó, esto es, en parte, porque hoy el trabajo es, hasta cierto punto, lingüístico, y es imposible dejar el lenguaje en el casillero luego del horario laboral. El capital te persigue en los sueños. El tiempo deja de ser lineal, se vuelve caótico, puntiforme. A medida que la producción y la distribución son reestructuradas, también lo son los sistemas nerviosos. Para funcionar efectivamente como un componente de la producción "justo a tiempo", debes desarrollar la capacidad de responder a eventos imprevistos, debes aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o "precariedad", como ese feo neologismo indica. Los períodos de trabajo alternan con los períodos de desocupación. Normalmente, lo que puedes conseguir es una serie de trabajos temporarios, que te vuelven incapaz de planificar el futuro.

Los horrores de estos nuevos patrones laborales son claros, pero es imperativo que la izquierda renuncie a una de sus adicciones más peligrosas: su nostalgia por el fordismo. Como Christian señala, la desintegración de los patrones laborales estables se produjo, en cierta medida, por el deseo de los trabajadores. Fueron ellos quienes, con bastante razón, no querían trabajar en la misma fábrica durante cuarenta años. En muchos sentidos, la izquierda nunca se recobró de haber evaluado incorrectamente la movilización y la metabolización del deseo de emancipación de la rutina fordista llevado adelante por el Kapital. Especialmente en el Reino Unido, a los representantes tradicionales de la clase trabajadora –los sindicalistas y los laboristas–, el fordismo les caía bastante bien; su *estabilidad de antagonismos* garantizaba su rol. De este modo,

resultaba fácil para los defensores del Kapital postfordista presentarse como los oponentes del statu quo, que valientemente resistían por inercia al trabajo organizado, "inútilmente" comprometidos con los antagonismos ideológicos infructuosos que servían a los fines de los líderes sindicales y los políticos, pero que hacían poco por materializar las esperanzas de la clase a la que se suponía que representaban. Y así estuvo dispuesto el escenario para el "fin de la historia" neoliberal, la justificación ideológica "postideológica" de las economías de la oferta descontroladas. El antagonismo no se ubica hoy en el exterior, en la confrontación entre diferentes bloques de clases; sino en el interior, en la psicología del trabajador que, en cuanto trabajador, está interesado en el conflicto de clases tradicional; pero que, en cuanto aportante a un fondo de pensión, también está interesado en maximizar su inversión. Ya no hay un enemigo *externo* identificable. La consecuencia es que, como Christian señaló a través de una memorable imagen, los trabajadores postfordistas son como los judíos del Viejo Testamento luego de escapar de la "casa de servidumbre": liberados de la esclavitud, a la que no desean regresar; pero también abandonados, varados en el desierto, confundidos acerca del camino a seguir.

El conflicto embravecido entre individuos –ellos mismos están en guerra– no puede no tener víctimas. Una consecuencia oculta, o al menos naturalizada, del surgimiento del postfordismo es que la expansión silenciosa y furtiva de una "plaga invisible" de desórdenes psiquiátricos, desde aproximadamente 1750 (es decir, desde el comienzo del capitalismo industrial), ha alcanzado un nuevo nivel de gravedad en las últimas dos décadas. Esta es otra dimensión de lo Real que el realismo capitalista constitutivamente es incapaz de procesar.

Fue típico del Nuevo Laborismo que se haya comprometido, al comienzo de su tercer mandato, a eliminar muchos de los beneficios por incapacidad, como si la

mayoría de las personas que los demandaban estuvieran fingiendo la enfermedad. En contraste con esta asunción, parece razonable inferir que quienes solicitan beneficios por incapacidad –y hay más de dos millones de individuos que lo hacen– sean víctimas del Kapital. Una proporción significativa de los solicitantes, por ejemplo, son personas psicológicamente destrozadas como consecuencia de la insistencia del realismo capitalista en que la minería ya no es económicamente viable (aunque, incluso considerados en términos económicos brutos, una vez que se calcula el costo que implican esos beneficios para los contribuyentes, los argumentos sobre la "viabilidad" parecen muy poco convincentes). Muchos simplemente han cedido ante las terroríficamente inestables condiciones del postfordismo.

La ontología dominante en la actualidad descarta por completo la posibilidad de que la causa de la enfermedad mental sea *social*. La biologización química de la enfermedad mental es, por supuesto, estrictamente proporcional a su despolitización. Considerar la enfermedad mental como un problema químico-biológico tiene enormes beneficios para el capitalismo: en primer lugar, refuerza el impulso del capital hacia la individualización atomística (estás enfermo a causa de la química de tu cerebro) y, en segundo lugar, provee un mercado enormemente lucrativo en el que las "psico-mafias" multinacionales pueden vender sus sospechosas drogas (podemos curarte con nuestros antidepresivos inhibidores de la recaptación de serotonina). No hace falta decir que las enfermedades mentales son *instanciadas* neurológicamente, pero esto no dice nada sobre sus *causas*. Si bien es cierto, por ejemplo, que la depresión se constituye en base a niveles bajos de serotonina, lo que todavía tiene que ser explicado es por qué ciertos individuos particulares tienen niveles bajos de serotonina.

El aumento del trastorno bipolar es una novedad particularmente significativa. En la discusión posterior a la exposición de Christian Marazzi le pregunté sobre la

relación entre esta forma de enfermedad mental y el capitalismo como sistema. Está claro que el capitalismo, con sus incesantes ciclos de prosperidad y fracaso, es en sí mismo fundamental e irreductiblemente bipolar. El capitalismo se caracteriza por oscilar entre la manía desenfrenada (la exuberancia irracional del "pensamiento burbuja") y el desmoronamiento depresivo. (El término "depresión económica" no es accidental.) En un grado sin precedentes en ningún otro sistema social (y el capitalismo precisamente NO es una "estructura" social del modo en que lo son el Estado despótico o el *socius* primitivo), el capitalismo reproduce y se alimenta, a la vez, de los estados de ánimo de la población. Sin delirio y confianza, el capital no podría funcionar. Casualmente, Christian me confirmó que, de hecho, estuvo trabajando con personas que habían sido "psicológicamente aplastadas" por el capitalismo. Muchas de ellas habían desarrollado un trastorno bipolar. Difícilmente podría negarse que exista una relación isomórfica entre los trastornos sociales e individuales del capitalismo.

¿Cómo podría evitarse la locura cuando somos invitados a considerar "realista" el consumo en los Estados Unidos de 600 mil millones de dólares más de lo que se produce por año? (Y en oposición, se nos dice "irreales" a los programas europeos de bienestar social.) No se equivoquen, los realistas están enfermos, y este hecho, hoy más que nunca, revela la fuerza de la frase "lo Real es lo imposible, pero lo imposible que ocurre". La catástrofe ecológica y la enfermedad mental están presentes en la simulación envolvente del capitalismo en tanto deformidades, discontinuidades inasimilables, que pese a su inviabilidad no pueden ser extirpadas. Quizás estos Reales negativos –estas sombras negras que nos permiten ver el luminoso centro comercial de la mente del Kapital como lo que realmente es– tengan su complemento en un Real positivo, un evento por completo inconcebible en la situación actual, pero que irrumpirá y redefinirá todo.

VENCER A LA HIDRA[1]

En el cómic de Marvel *Nick Fury, Agent of* S.H.I.E.L.D., la malvada red de crimen y terror internacional, similar a la organización terrorista S.P.E.C.T.R.E. que combate James Bond, se llama H.Y.D.R.A. Su eslogan es "córtale una extremidad y otras dos tomarán su lugar". En el *Times* del sábado, Paul Wilkinson, presidente del Centro para el Estudio del Terrorismo y la Violencia Política, describe a la "red descentralizada" de Al Qaeda como una "verdadera hidra". Pero al parecer la enseñanza del mito de la Hidra –que utilizar la fuerza contra ciertos tipos de enemigos no es solo ineficaz, sino también contraproducente– todavía no fue aprendida por los líderes de la Guerra al Terror.

Es la misma y absurda Guerra al Terror la que ha alimentado a la hidra de Al Qaeda y puesto a los ciudadanos

1. k-punk, "Defeating Hydra", 11 de julio de 2005, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. Este es uno de dos artículos escritos por k-punk luego de los bombardeos ocurridos en Londres el 7 de julio de 2005, en los que una serie de ataques terroristas coordinados fueron dirigidos al transporte público durante la hora más transitada de la mañana. [N. del T.]

británicos en primera línea. No se trata aquí de un problema simplemente causal –la Guerra al Terror hizo que la vida sea más insegura en Occidente–, sino conceptual: la misma noción de una Guerra al Terror ha resultado en una reclasificación de las poblaciones occidentales como combatientes activas de una guerra no solo a muerte, sino más allá de la muerte, un ciclo excitado e infinito de violencia que engendra más violencia.

A pesar de lo que sostiene la cada vez más histérica "Izquierda" Pro-Bombardeos (PBL) [Pro-Bombing "Left"], el argumento causal ha ganado. (Prueba de esto es el modo en que la PBL se niega, incluso, a dar la discusión. Al unísono, han apuntado su dedo índice a cualquiera que señale la obvia cadena causal entre la política exterior británica y estadounidense, y los eventos del jueves, y han criticado lo indecoroso de "politizar" la atrocidad "incluso antes de que los cuerpos sean enterrados", como si el desprecio al choque y el temor neoimperialista, de algún modo, equivaliera a una falta de respeto a las víctimas de los ataques de Londres, como si sus propias columnas fueran desinteresadas y neutrales, y como si lo que se requiriera fuera una solemne moralización y no un análisis político.) La afirmación de que los bombardeos en Irak han sido el método de reclutamiento más efectivo para el terrorismo es incontrovertible. Un informe conjunto de los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Interior, citado en el *Sunday Times* hoy, sostiene lo que cualquier observador inteligente ya sabe:

> Pareciera que una de las principales causas del desencanto entre los musulmanes, incluyendo a los jóvenes, es un "doble estándar" percibido en la política exterior de los gobiernos occidentales, en particular el británico y el de los Estados Unidos. Se percibe que la "opresión" pasiva, demostrada en la política exterior británica, por ejemplo, la inacción en Cachemira y Chechenia, ha dado paso a la

> "opresión activa". La "Guerra al Terror", en Irak y Afganistán, es vista por una parte de los británicos musulmanes como actos contra el Islam.[2]

Incluso el *Economist* concede que algunos de los "grandes grupos de simpatizantes" de Al Qaeda han tenido "niveles adicionales de motivación a partir de la Guerra de Irak". (Y agrega: "George Bush ha declarado varias veces que un aspecto positivo del hecho de que sus fuerzas estén avanzando con dificultad en Irak es que los enemigos de Occidente están siendo combatidos allí y no en casa. Los ataques de Londres son un recordatorio de que esa opinión es tan simplista como equivocada".)[3]

Pero la reclasificación de la lucha contra Al Qaeda en términos de una "guerra" es otro factor que promueve, inspira y legitima al terrorismo, un factor quizá no menos significativo que las desgracias en Irak y Afganistán. Por ejemplo: históricamente el gobierno británico se negó a aceptar que estaba "en guerra" con el IRA; era el IRA el que hacía esa declaración. La negativa a conceder que Gran Bretaña estaba involucrada en una guerra tenía, en parte, el efecto de permitir afirmar simultáneamente que el IRA era terrorista (es decir, POR DEFINICIÓN, no un grupo con el que se pudiera estar en guerra) y que cualquier ataque a la población civil era una atrocidad que caía sobre los inocentes. Pero si, en efecto, estamos en guerra (como el estúpido oxímoron[4] de la Guerra al Terror nos hace creer) y si por lo que "nosotros" estamos peleando es por "nuestros valores", y "simplemente continuar con

2. UK Foreign and Commonwealth Office/Home Office, *Draft Report on Young Muslims and Extremism*, abril de 2004, citado en Robert Winnett y David Leppard, "Leaked N° 10 Dossier Reveals Al Qaeda's British Recruits", *The Sunday Times*, 10 de julio de 2005, disponible en thetimes.co.uk.

3. Editorial, "London Under Attack", *The Economist*, 7 de julio de 2005, disponible en economist.com.

4. "Oxy/moronic": *Moronic* significa en inglés imbécil o estúpido. [N. del T.]

nuestras vidas" es una expresión de esos "valores" –como se nos ha dicho una infinita cantidad de veces desde el jueves–, entonces eso implica que todos somos guerreros que participamos en la Guerra al Terror. Como Simon Jenkins señaló (también en el *Sunday Times*), "fue Blair quien le dio al terrorismo el estatus de una guerra. Le será difícil quejarse cuando el enemigo lo trate como tal".

Johann Hari ha observado –¿seguramente sin aprobarlo?– que los bombardeos del jueves fueron recibidos en Londres casi como si hubieran sido un desastre natural. La mayoría de los medios insistieron, al contrario, en que los bombardeos debían ser tratados como un desastre SUPERNATURAL, el acto de un Mal trascendente que no puede, y además *no debe,* ser explicado. Tanto Blair como Bush piensan que es apropiado y oportuno utilizar un lenguaje teológico para describir una amenaza que sería mejor considerar en términos más mundanos. Ese lenguaje es peligroso por dos razones: primero, porque contribuye a la sublimación de la amenaza de Al Qaeda, transformando a una red difusa en una fuerza supernatural; y segundo, porque hace que todos los análisis sobre la amenaza que Al Qaeda plantea realmente sean muy dificultosos.

Según una emergente ortodoxia en ciertos sectores de los medios británicos, casi cualquier intento de ofrecer explicaciones económicas, políticas o sociológicas del surgimiento de Al Qaeda equivale a una expresión de simpatía para con sus objetivos y métodos. La izquierda pro-bombardeos y otros reaccionarios intentaron, inmediatamente después del jueves, transformar la propia palabra "político" en una difamación, mientras desesperadamente trataban de establecer un período de no-reflexión en el que la "política" y el pensamiento estén suspendidos; es decir, un período en el que sus políticas y su falta de pensamiento puedan ser impuestos como la respuesta por defecto.

El ejemplo más simple y estúpido de este tipo de argumentos quizás haya sido el artículo de Nick Cohen publicado hoy en el *Observer*,[5] justamente execrado por el blog Lenin[6] (y digo "quizás" porque la cantidad de estupideces estridentes, sinsentidos sentimentales y pornografía emocional producida en masa por los gacetilleros en los últimos días ha alcanzado nuevos niveles de estupefacción, mientras la miserable realidad del rapaz infierno hobbesiano que se vive en el centro de Londres, donde te pueden golpear hasta matarte antes que dejarte pasar primero en el metro, mágicamente ha sido transformada por las bombas y el polvo de hadas de los medios con la misma esencia de una Inglaterra desamparada en la que es la Segunda Guerra Mundial por siempre: a partir del sonido de los coros de "quizás sea porque soy un londinense" que sale de los fantasmas de los music halls, los periodistas desvergonzadamente se han remodelado a sí mismos como reyes y reinas perlados, y han asumido el rol de celebrantes de una Londres de Fantasía que es tan convincente como el acento de Dick Van Dyke en *Mary Poppins*). La "ágalma", el tesoro especial, de esta Londres reside en el estatus de "víctima heroica", que un desastre como este confirma. Una lógica peligrosa se arraiga: estamos bajo ataque, debemos ser Buenos.

La supernaturalización de Al Qaeda es crucial en esta estrategia. Si *nosotros* somos el Bien, quien quiera atacarnos solo puede ser el irracionalmente celoso e insensible Mal. (Este modo de exageración desconcertante es tan crucial para una cierta versión de la identidad estadounidense, como lo es para el carácter inglés forjado en el bombardeo nazi a Londres.) No hace falta decir que la postulación de un sujeto étnico –Nosotros, los Buenos–,

5. Nick Cohen, "Face Up to the Truth", *The Guardian*, 10 de julio de 2005, disponible en theguardian.com.

6. Richard Seymour, "Nick Cohen's Brains Have Turned to Slush", *Lenin's Tomb*, 10 de julio de 2005, disponible en leninology.co.uk.

cuya virtud innata es reconfirmada al ser atacada, es constitutiva tanto de la mentalidad de Al Qaeda como de los Estados Unidos posterior al 11 de septiembre de 2001. La asimetría militar es duplicada en una simetría fantasmática. Cada uno es el Satán del otro.

Hablar de Al Qaeda en términos teológicos (más que políticos, sociales o económicos) es adoptar su modo discursivo de forma invertida. Es regresar a la perspectiva pre-Feuerbach, presociológica, en la que todas las lecciones de los estudios de la psicología social de la religión de los siglos XIX y XX (comenzados por Durkheim, Marx, Weber, Nietzsche y Freud) son olvidadas. Si una tendencia religiosa particular es entendida como "una fuerza psicopática autónoma", según las palabras de Nick Cohen, más que como un fenómeno social, económico y psicológico con causas complejas, se abandona a priori toda esperanza de un análisis razonado. La sinrazón es atribuida al enemigo (incluso si se evidencia en los delirios propios que ni siquiera son mínimamente coherentes) y, de ese modo, se legitima la idea de que "la única opción" es la fuerza militar.

La circulación del pseudoconcepto de "islamofascismo" ha sido central en este punto. Hay varias razones por las que considerar que la idea de que existe algo así como el islamofascismo es un sinsentido. Aquí, dos de ellas. En primer lugar, el fascismo siempre ha estado asociado al nacionalismo, pero, como el capital global, el islamismo no considera la nacionalidad; la primera lealtad del islamista es a la *umma* global. En segundo lugar, el fascismo se vincula con el Estado, y el islamismo no tiene un modelo de Estado, como puede verse en Afganistán bajo el dominio talibán.

El único sentido que se puede extraer del término "fascismo" tal como lo utiliza la izquierda pro-bombardeos es que designa a cualquier cosa que sea realmente, pero realmente, mala (esa categoría tan bien definida) o que implica un cercenamiento de las libertades. El tipo de islamismo que favorece Al Qaeda ciertamente cercena libertades,

pero no necesariamente las mismas que el fascismo cercenaría o no por las mismas razones.

Más que comprometerse con una sublimación negativa nebulosa –"He aquí Satanás"–, sería mejor comprometerse a que los oponentes del terrorismo islámico consideren más cuidadosamente qué es lo específico de este. Como John Stevens señaló el fin de semana, el típico terrorista de Al Qaeda difícilmente haya caído en paracaídas desde un pueblo afgano. Es mucho más probable que haya vivido en Occidente, ya sea como residente o como nativo. Su afiliación con Al Qaeda, podemos especular, cumplirá, casi con seguridad, la función de resolver una tensión interna. Al Qaeda recluta seguidores en las escuelas y universidades porque son lo suficientemente astutos como para reconocer que la adolescencia masculina es un tiempo de asfixiante confusión, ávido de certezas fáciles. Para un yihadista ferviente, no puede ser tan difícil convencer a un impresionable joven que se encuentra a la deriva en la niebla miserable del capitalismo babilónico de que el verdadero Mal no es Al Qaeda sino sus enemigos.

Después de todo, no es difícil construir una historia convincente de que el éxito de Occidente ha sido obtenido a expensas de los musulmanes. El *Sunday Times* reporta que en Gran Bretaña:

> Los musulmanes tienen el triple de posibilidades de estar desempleados que la totalidad de la población; 52% de ellos son económicamente inactivos (son el grupo religioso con el porcentaje más alto) y el 16% nunca ha trabajado o está desempleado durante un largo plazo. La culpa de esta situación es adjudicada a la falta de educación: 43% de los musulmanes no tienen títulos.

Pero no son solamente los pobres quienes acuden en masa a Al Qaeda, también lo hacen quienes arden por los hechos de injusticia y van en representación de los pobres.

En este contexto, vale la pena recordar la sorprendente proclama de Rudolph Giuliani: "Las personas que viven en libertad siempre prevalecen sobre los que viven oprimidos". Así hablan los Amos, los Ganadores... ¿Quién habla en nombre de los oprimidos entonces? El ascenso del islamismo debe correlacionarse con el deceso de la izquierda. Si se ha vuelto el canalizador por defecto de la rabia musulmana contra la injusticia es, en parte, debido a los Estados Unidos, que, como es bien sabido, financió a los yihadistas islámicos como parte de una campaña para derrotar al comunismo. Ya que solo algo como el comunismo podía absorber y redirigir las energías que alimentan a Al Qaeda, espero que llegue el día en que los Estados Unidos financien al comunismo islámico, y el círculo esté completo.

EL ROSTRO DEL TERRORISMO SIN ROSTRO[1]

Así que Tony Blair es el líder que ha traído los ataques suicidas a Gran Bretaña.

Cualquier duda que hubiera quedado sobre el vínculo entre los ataques terroristas del 7/7 y los bombardeos en Irak fue disipada hoy cuando un amigo de uno de los sospechosos, Mohammed Sadique Kahn, habló con el *Evening Standard*. "Tanweer y Hussain crecieron juntos y a menudo hablaban de su ira y de cómo sus hermanos y hermanas musulmanas eran tratados injustamente por los Estados Unidos en Irak."

Hasta aquí no hay sorpresas. Y no asombra, al menos a los lectores de *k-punk*, que los atacantes fueran británicos. Eso, por lo menos, de algún modo socavó las agendas racistas de los "expertos" europeos y estadounidenses que culpaban por la atrocidad a las supuestamente poco autoritarias políticas de inmigración y asilo británicas, y apenas

1. k-punk, "The Face of Terrorism without a Face", 13 de julio de 2005, disponible en k-punk.org.

disimulaban su disgusto por la multiétnica "Londristán", una actitud que recuerda a la revulsión islamofóbica de Mark Steyn sobre "Eurabia". El Partido Nacional Británico (BNP) encontró en Barking que sus predecibles intentos de extraer un capital político de los ataques –un volante con una fotografía del autobús número treinta destruido sobre una leyenda que dice: "Quizás ahora es tiempo de escuchar al BNP"– también chocaron con la revelación de que los atacantes eran de Leeds y no de Medio Oriente. Naturalmente, esa noticia trae consigo la posibilidad de otros tipos de explotación por parte de los racistas. Decir que los próximos meses no serán fáciles para los musulmanes en Gran Bretaña es una subestimación grotesca. Las palabras sobre el "verdadero islam" serán tan ineficaces como inconducentes. No hay un verdadero islam. El islam, como todas las otras religiones, es un caos lleno de contradicciones, un tejido de interpretaciones. Las palabras del profeta les resultan cómodas tanto a los fanáticos como a los pacifistas.

David Davis, miembro del Partido Conservador, dijo la semana pasada que el terrorismo moderno es un "terrorismo sin rostro". Repentinamente, sin embargo, los terroristas tienen un rostro, incluso si no es el que muchos esperaban o querían que fuera. Viendo las fotografías de los atacantes y las fotografías de las víctimas, ¿quién podría diferenciar unas de otras? No hay una "matriz demoníaca" en los rostros que delate a los asesinos. No eran los "extranjeros" austeros y obsesivos que la imaginación popular ha evocado. Estaban vestidos con zapatillas y joggings, eran religiosos, claro, pero nadie pensaría que eran fanáticos. Ni siquiera eran *geeks* socialmente disfuncionales. Según se dice, eran populares y jugaban al cricket. Tampoco tenían ninguna carencia o privación evidente en sus vidas.

Las preguntas obvias son: "¿cómo?", "¿por qué?". Sin embargo, las mismas preguntas no son tan evidentes

cuando vemos fotografías de jóvenes similares que forman parte de las fuerzas británicas o estadounidenses, hombres que han participado en el asesinato de muchos más civiles.

La objeción blairista al terrorismo no puede apuntar a sus medios, ya que él también considera que el asesinato de un cierto número de civiles es un sacrificio aceptable en función de un Bien mayor. (Uno de los problemas al que este tipo de cálculo utilitario siempre se ha enfrentado es que no hay un punto obvio en el que dejar de contar las consecuencias. Pero, como ya hemos establecido, seguramente los hechos del jueves deben contabilizarse entre las consecuencias de la desventura en Irak.) Son los fines, entonces, los que deben marcar la diferencia, no los medios. Blair está convencido de manera supernatural de que está del lado de los ángeles, de que persigue el Bien; mientras que sus enemigos son el Mal. El problema es que ellos piensan exactamente del mismo modo.

Él nos dice que estamos en guerra. Pero para muchos musulmanes –no para los "malvados mulás", sino para, entre otros, los jóvenes que tienen un historial "ordinario"– el lado correcto, el único en el que se puede estar, es tan obvio como lo es para Blair. Es el lado de los pobres y de los oprimidos, no el lado de los híperprivilegiados y los que están masivamente armados. La rabia, el sentido honesto de reacción ante la injusticia que condujo a esos cuatro a dar su vida y tomar la vida de otros –y, por favor, no describan lo que hicieron como una "cobardía"; es "brutal" en todos los sentidos, pero no es una "cobardía", y ciertamente de ninguna manera está cerca de ser algo tan cobarde como la doctrina Powell de bombardear desde las alturas–, esa rabia necesita ser canalizada por otras fuerzas que no repliquen la opresión con represión, que no transformen la rabia en atrocidad.

ACTUALIZACIÓN: BBC1, programa matutino. Un grupo de jóvenes musulmanes de Leeds (de ningún modo "fanáticos") le cuenta al reportero (que tiene que admitir que son articulados y medidos) que Irak es el factor que más influyó en el desplazamiento de los jóvenes hacia el extremismo en Gran Bretaña. Dejan claro que están horrorizados por los eventos del último jueves, los condenan sin reservas, pero aun así están enojados por el evidente doble estándar de los medios británicos. Las cincuenta personas que murieron la semana pasada, cuyas muertes de ningún modo trivializan, parecen importar mucho más que los miles de individuos que mueren en Irak. (Lo que hace preguntarme qué habría pasado si los medios hubieran indagado en lo que Simon Jenkins llama "pornografía del dolor" en el caso de los iraquíes: si conociéramos sus historias y viéramos fotografías de todos ellos, ¿cambiaría el ánimo del público?) En el estudio, Irshad Manji, autora de *El problema con el Islam hoy*, intenta poner reparos al caer en la línea estándar de que el 11 de septiembre precedió a Irak. Es cierto, como también lo es que nunca ha habido un atentado suicida con bombas en *Gran Bretaña* hasta la semana pasada. Manji señala algunas cosas correctas: en un artículo del otro día (creo que en el *Standard*), ella rompió filas con el consenso sentimental acerca del "verdadero islam", sosteniendo que tiene que haber una reforma islámica que acepte, dentro de la religión, que ciertos pasajes del Corán pueden estar equivocados. Pero el llamado a la autocrítica islámica debe ir junto a un reconocimiento de que las políticas de los "Cruzados" de los Estados Unidos y el Reino Unido alimentan una militancia agraviada que hace que ese tipo de reforma sea mucho menos probable.

FUERZA EVIDENTE Y PLAGUIFICACIÓN[1]

La paradójica Guerra al Terror se basa en un tipo de estupidez voluntaria: la estupidez voluntaria de la ilusión. Solo la lógica del sueño puede suturar "Guerra" y "Terror" de este modo, ya que los terroristas son, según la definición clásica, aquellos sin "autoridad legítima" para llevar a cabo una guerra. Sin embargo, desde hace un tiempo es terriblemente evidente que una nueva definición de terrorismo, simplista de modo alarmante, ha entrado en juego. Lo que hace que los terroristas sean terroristas no es su supuesta falta de autoridad legítima, sino su *Maldad Inherente*. *Nosotros* somos *ontológicamente Buenos*; Buenos por nuestra propia naturaleza, sin importar lo que *hagamos*. Pertenecemos a una "alianza de la moderación" contra el Eje del Mal. Así que cuando "nosotros" "accidentalmente" demolemos un edificio lleno de niños con nuestras moderadas bombas, no dejamos de ser moderados. La diferencia entre Ellos, el

1. k-punk, "Conspicuous Force and Verminisation", 2 de agosto de 2006, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

Mal, y Nosotros, el Bien, es, por supuesto, la intención: los terroristas *deliberadamente atacan* a civiles. Ese es su único objetivo, porque son Malos. Aunque nosotros matemos a muchos más civiles, no es nuestra *intención* hacerlo, así que continuamos siendo Buenos.

Para encontrar las raíces libidinales de esta ilusión, tenemos que mirar más allá de los puntos débiles de los individuos, hacia el inconsciente político del Estado hípermilitarizado. Este está preparado para lidiar con las amenazas si ellas provienen de otros Estados armados, así que finge –se engaña a sí mismo y luego intenta engañarnos a nosotros– que esto es lo que sucede en la situación geopolítica actual. A pesar de las lágrimas de cocodrilo de Condi, los Estados Unidos –no hace falta decirlo– no están en posición de condenar los ataques aéreos israelíes, ya que los bombardeos israelíes siguen al pie de la letra el guion de la Guerra al Terror. El conflicto con Hezbolá se convirtió en la destrucción del pueblo libanés y su infraestructura tal como la lucha contra Al Qaeda se transformó en una guerra en Afganistán e Irak. Para el Estado hípermilitarizado, la asimetría solo puede ser pensada como una ventaja: tenemos más y mejor armamento que ellos, por lo tanto, debemos ganar.

La estupidez de este razonamiento es evidente y ocurre en muchos niveles. En primer lugar, implica una oclusión y supresión literal de la inteligencia. El terrorismo es un problema que debe ser enfrentado con la fuerza bruta y no con la inteligencia. Derrotar exitosamente a los grupos terroristas es un asunto a largo plazo, sucio; pero, sobre todo, sigiloso e invisible. No obstante, la Guerra al Terror es inherente e ineludiblemente espectacular; surge de las demandas del complejo militar-industrial del entretenimiento post 11 de septiembre: no basta con que el Estado haga algo, tiene que ser visto haciendo algo. El modelo aquí es la Primera Guerra del Golfo que, como Baudrillard y Virilio sabían, no puede ser entendida fuera de la lógica de la

mediatización. La Primera Guerra del Golfo fue concebida como un tipo de *re-filmación* de Vietnam con mejor tecnología y en un terreno desértico de videojuego, en el que el bombardeo es industrialmente efectivo. Este es el tipo de asimetría que le gusta al complejo militar-industrial del entretenimiento: sin víctimas (de nuestro lado).

La aplicación de lo que, siguiendo a Thorstein Veblen, podemos llamar *fuerza evidente* presupone una segunda estupidez: la plaguificación del enemigo. Antes de que tuviera lugar la Primera Guerra del Golfo, Virilio vio la lógica de la plaguificación ensayada en la película *Aliens* de James Cameron, donde "los actores maquínicos libran un combate maniqueo en el que el enemigo ya no es un adversario, una criatura semejante que debemos respetar a pesar de todo; sino, más bien, es el ser innombrable que es más apropiado exterminar que examinar o analizar". En *Aliens*, Virilio señala ominosamente, los ataques a la "familia [sientan] las bases de [...] la intervención neocolonial". Las abominaciones exageradas, lovecraftianas, *que pueden reproducirse mucho más rápido que nosotros*, deben ser tratadas por medio de máquinas cuya "impresionante apariencia es parte de [su] efectividad militar". Choque y temor.

Aliens fue el momento en el que un nuevo modo del complejo militar-industrial del entretenimiento se volvió visible. Virilio sostiene que la preferencia de *Aliens* por el equipamiento militar "finalmente solo podía conducir a la extinción del cine hablado, y su completo reemplazo por trailers fílmicos dirigidos a militaristas extremos". De hecho, el cine hablado ha sido reemplazado por el videojuego de disparos, cuyo delirio picnoléptico se extiende en la prosecución de la guerra entre Sega, Sony y la CNN. Los "realistas" que atacaron a Baudrillard y Virilio por su insistencia en el hecho de que la guerra es hoy constitutivamente mediatizada no entienden que la hiperrealización es precisamente lo que permite la producción de muertes muy reales a escala masiva.

La plaguificación no solo transforma al enemigo en una muchedumbre subhumana con la que no se puede razonar y a la que solo se puede destruir; también nos transforma a "nosotros" en víctimas de su repulsiva e invasiva agencia. Como Virilio observa con perspicacia, la propia *Aliens* operaba "un poco como un ataque terrorista. Las mujeres y los niños son masacrados para crear una situación irreversible, un desprecio irremediable. La presencia de la pequeña víctima no tiene más valor teatral que el de disponernos a que aceptemos la locura de las masacres".

Mientras que "nosotros" tenemos "familias" que están siendo asesinadas sin sentido, la plaga no tiene memoria ni motivos; actúa irreflexivamente, de forma autónoma. Su exterminio es una cuestión *práctica*: se trata simplemente de encontrar sus nidos y utilizar el arma correcta. Aplicar esta idea a Hezbolá o a cualquiera de los otros grupos es de un racismo horroroso; pero también es una estrategia sorprendentemente pobre que implica no entender al terrorismo en absoluto. Destruyan toda la infraestructura, maten a todos los operarios; de todos modos, solo habrán creado más imágenes de la atrocidad, repositorios afectivos infinita e indestructiblemente reproducibles que, al demandar respuestas y producir recriminaciones (en general, completamente justificadas), actúan como el mejor de los intensificadores y amplificadores del Terror.

"MI TARJETA, MI VIDA": COMENTARIOS SOBRE LA CAMPAÑA DE LA AMERICAN EXPRESS RED[1]

La actual campaña publicitaria de la American Express Red[2] reclama el tipo de disección semiótica intrincada que Roland Barthes fue el primero en realizar en *Mitologías*. El anuncio -que muestra a la supermodelo Gisele, feliz y sonriente, abrazando a Keseme, un guerrero africano masái, feliz y sonriente- es un sucinto símbolo de la ideología imperante.

La imagen, con su evocación a las ideas de cultura y naturaleza, consumismo y deuda, independencia y dependencia, ofrece numerosas resonancias polisémicas. Hay suficiente aquí como para mantener a los semiólogos ocupados durante años.

1. k-punk, "My Card: My Life: Comments on the Amex Red Campaign", 4 de septiembre de 2006, disponible en any-body.org. Una imagen de la campaña de Amex Red puede verse en esa página.

2. Product Red es una marca licenciada, propiedad de (RED), que busca involucrar al sector privado para concientizar y recaudar dinero para ayudar a eliminar el VIH en ocho países africanos. En 2006, American Express lanzó la tarjeta Amex Red, por medio de la cual el 1% de los gastos era donado a un Fondo Global para la lucha contra el sida, la tuberculosis y la malaria. [N. del T.]

Pero la oposición central que expone la publicidad –"Mi tarjeta" versus "Mi vida"– dice más que su intención. El Primer Mundo es metonímicamente representado por una tarjeta de plástico y al Tercer Mundo le queda simbolizar toda la vitalidad "natural" que el capital sin vida ha eliminado de la cultura occidental. La mujer occidental equivale a cultura (artificial, cosmética); el hombre africano equivale a naturaleza viva. En efecto, cuando cliqueamos en el botón "Mi vida", vemos a "las tribus masáis del Este de Kenia" estereotipadamente descritas como "orgullosa y salvajemente independientes", sometidas al rol de encarnar "la dignidad, el coraje y la imponente belleza de África", su cultura velozmente reducida a la naturaleza.

Slavoj Žižek señaló que lo que él llama "comunismo liberal" –ejemplificado por las donaciones caritativas realizadas por capitalistas superexitosos como Bill Gates y George Soros– es hoy la forma dominante de la ideología capitalista. Žižek afirma:

> Según la ética comunista liberal, la despiadada búsqueda de ganancias es contrarrestada por la caridad: la caridad es parte del juego, una máscara humanitaria que esconde la explotación económica subyacente. Los países desarrollados están constantemente "ayudando" a los no-desarrollados (con auxilios, créditos, etc.) y así evitan el problema principal: su complicidad y responsabilidad por la miserable situación del Tercer Mundo.[3]

Este es el significado real del abrazo entre Gisele y Keseme: bajo el capitalismo global, la relación entre el Primer y el Tercer Mundo nunca puede ser una sinergia simétrica en la que las dos partes ganan. Siempre será un

3. Slavoj Žižek, "Nobody Has to Be Vile", *London Review of Books*, vol. 28, nº 7, 6 de abril de 2006, disponible en lrb.co.uk.

sistema estructuralmente inequitativo, en el que uno de los lados está destinado a perder.

Pero Product Red señala un movimiento más allá del comunismo liberal de Žižek. El comunismo liberal, en realidad, es solamente la vieja filantropía que expía la explotación con sucesivos actos caritativos. Con Red, al contrario, el acto de consumir se nos presenta ya como inmediatamente benevolente en sí mismo. En el lanzamiento de Product Red en enero, Bono,[4] el apologista de Red de perfil más alto, se ocupó de diferenciar el nuevo abordaje de la filantropía. "La filantropía es como la música hippie, tomémonos de las manos", afirmó. "Red es más como el punk rock, el hip-hop, debería sentirse como comercio duro." (No es claro qué inspiró la invocación de Bono al punk rock –quizás estaba pensando en *The Great Rock 'n' Roll Swindle*–, pero la referencia al hip-hop puede haber sido la acusación más salvaje que haya recibido el género hasta la fecha.) Nos enfrentamos aquí con la curiosa mezcla de cinismo brutal y piedad ingenua que es tan característica de la cultura del capitalismo tardío. La versión en cartel publicitario del anuncio de American Express nos dice que: "Esta tarjeta fue diseñada para eliminar el sida en África". Aun si descartamos esto como un obvio sinsentido –el más ingenuo de los consumidores no puede sino estar al tanto de que la tarjeta fue diseñada para incrementar las ganancias de American Express–, el chantaje ideológico continúa: ¿cómo algo que colabora con la lucha contra el sida en África podría estar mal?

Ya mencionamos, de pasada, una razón: campañas como esta ocultan y mistifican el carácter sistémico de la relación entre el capital occidental y el Tercer Mundo. La imagen pintoresca de un guerrero masái nos engaña para que olvidemos el modo en que las instituciones occidentales se aprovechan de la deuda del Tercer Mundo. También

4. Ver news.bbc.co.uk.

ocultan el intento del capital de, según las palabras de Žižek, "exportar el (necesario) lado oscuro de la producción –el trabajo disciplinado y jerárquico, la contaminación ecológica– a locaciones 'no inteligentes' del Tercer Mundo".

Otra razón, relacionada con la primera, es que Product Red promete eliminar la política en cuanto tal. Si la mano invisible del usuario de la tarjeta de crédito puede solucionar el problema del sida en África, entonces no hay ninguna necesidad de una respuesta política; bastaría con lo que John Hayes, de American Express, llama "comercio consciente". De este modo, Product Red va más allá de utilizar a un hombre de la tribu masái para promocionar a American Express: lo utiliza para vender la ideología neoliberal misma.

LA GRAN ESTAFA DEL CLUB BULLINGDON[1]

"We're all in this together." [Estamos todos juntos en esto.]

Realismo capitalista en todas partes... En la televisión ayer por la mañana el mensaje incesante que daban los expertos y las voces del pueblo –incluso de la mayoría de los que rechazan la particular forma que los recortes han tomado– era que "algo tenía que hacerse". La gran estafa del Club Bullingdon[2] es un engaño a una escala tan grande que casi hay que admirar su impresionante audacia. Con su repetición mántrica de la afirmación ridícula de que fueron las políticas del Nuevo Laborismo, y no los auxilios a los bancos, las responsables del déficit masivo, el Club Bullingdon ha

1. k-punk, "The Great Bullingdon Club Swindle", 22 de octubre de 2010, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. En este artículo, Fisher se refiere a la campaña de David Cameron y el Partido Conservador para las elecciones a primer ministro de 2010, cuyo eslogan era "We're all in this together". [N. del T.]

2. El Club Bullingdon es un club privado, fundado y frecuentado por los estudiantes y ex alumnos de la Universidad de Oxford. Cuenta con más de doscientos años de antigüedad. David Cameron y Boris Johnson, entre muchos otros dirigentes británicos, han sido miembros de él. [N. del T.]

empujado el "doble pensar" orwelliano hacia nuevos límites. La estrategia parece ser emplear el poder ilocutorio de la repetición: si continúan diciéndolo, entonces habrá sido verdad. Los chicos del Bullingdon están llevando a cabo un truco de hipnosis masiva forzando medidas de *shock*, mientras que la población se encuentra todavía en un tipo de trance postraumático. Pero si anteriormente los neoliberales habían utilizado las crisis de otros sistemas políticos (el socialismo de Estado, la socialdemocracia) como una oportunidad para instaurar sus "reformas", en esta ocasión están utilizando la crisis provocada por *la misma política neoliberal* para intentar *electroshockear* el programa liberal y traerlo de regreso a la vida. Escuché a un bufón en la televisión decir que "durante los últimos diez años nos negamos a ver lo que pasaba". Si hubo una negación, ocurrió en los últimos dos años, y fue de parte de los neoliberales y sus amigos de la élite de los negocios, quienes –luego de exigir a punta de pistola sumas sin precedentes de dinero público– ahora continúan diseminando desvergonzadamente la historia de que *ellos* son los amigos de los contribuyentes y que aquellos que reclaman beneficios sociales –no ellos– son los vividores que han llevado al país "al borde de la bancarrota". A través del que seguramente sea el engaño más extraordinario en la historia parlamentaria británica, se les pide (es más, se fuerza) a las víctimas de las políticas neoliberales (los empleados públicos y los pobres) que paguen por el fracaso total y manifiesto de esas políticas. Según John Gray en *London Review of Books*,[3] no sorprende que los Orange Bookers[4] como Nick Clegg, "el replicante con ojos

3. John Gray, "Progressive, Like the 1980s", *London Review of Books*, vol. 32, nº 20, 21 de octubre de 2010, disponible en lrb.co.uk.

4. *The Orange Book: Reclaiming Liberalism* incluye artículos de varios políticos del Partido Liberal Demócrata, entre ellos Nick Clegg, que defienden políticas extremas de libre mercado como solución a los problemas sociales británicos. El término "Orange Booker" refiere a aquellos miembros del partido que adhieren a esa concepción. [N. del T.]

de lobo" –tal como China Mieville[5] lo describió memorablemente–, estén felices de imponer en todo el país el mismo programa neoliberal que impusieron dentro de su propio partido. Aun así, ¿ha existido alguna vez un partido, como los Liberales Demócratas, que haya despilfarrado tan rápida e integralmente la buena voluntad de quienes los han votado? La excusa sonriente del adorable Vince Cable por el recorte de los fondos estudiantiles fue una clase magistral de realismo capitalista, como él mismo dijo: "Bueno, eso es lo que ocurre cuando llegas al poder, dejas de lado tus principios". (Cable cada vez se parece más al villano de una película de John Grisham, la paternal eminencia gris, cuyo encanto te atrae a la firma, antes de que se revele que es un siniestro estafador.)

Hace ya meses que se nos ha vendido la historia de que el servicio público es "desmesurado". No hay dudas de que el Nuevo Laborismo administró mal el servicio público y despilfarró el dinero en gerentes, en procedimientos estalinistas de control de mercado, importados del mundo de los negocios. Pero la narrativa de un sector público con exceso de fondos produce una disonancia cognitiva para quienes hemos estado realmente ofreciendo servicios públicos en la primera línea durante los últimos diez años, en los que se esperó que hiciéramos más tareas por menos dinero y con menos recursos. Si esos fueron los buenos tiempos, solo puedes sentir un escalofrío de pavor al suponer lo que pueden llegar a ser los malos. Casualmente, si se preguntan por qué he publicado tan pocos posteos en el blog durante el último mes, es porque estuve intentando organizar una vida como profesor visitante (es decir, informal), trabajando en instituciones que son forzadas hasta un punto de quiebre por las "reformas" neoliberales. Los recortes significarán mayor precariedad en las instituciones que sean capaces de sobrevivir.

5. China Mieville, "Letter to a Progressive Liberal Democrat", 21 de octubre de 2010, disponible en chinamieville.net.

Pero el aspecto más impresionante de la estafa de Bullingdon es el eslogan "Estamos todos juntos en esto", adecuadamente descrito por Seumas Milne[6] como "absurdo". Lo que estamos viendo hoy es el Terminator del Capital con su máscara neoliberal-gerencial destrozada, y el truco de la Gran Sociedad (Victoriana 2.0) que no logra convencer a nadie. La cara rozagante de la abundancia y el privilegio se muestra hoy abiertamente, exudando las humectantes maneras que la nobleza obliga, pero sin ninguna obligación moral. Lo que sobrevive es puro reflejo ideológico, el descortezado Terminator acribillando ciegamente sus objetivos habituales: el servicio público, los beneficios sociales, las artes. Es una falsa sabiduría económica folclórica ("si en nuestro hogar se gasta más de lo que se puede, sabemos que debemos resignarnos a abandonar ciertas cosas que preferiríamos tener") que provee la cortina de humo para el asalto ideológico. Abundan los mitos y los malentendidos deliberados: a juzgar por toda la retórica, podría pensarse que la educación y las artes eran drenajes de la economía más que "negocios" muy exitosos, que de hecho es como funcionan.

Sin embargo, es crucial que reconozcamos que este es un tiempo de oportunidades para la izquierda. Laurie Penny[7] tiene razón cuando afirma que el Partido Laborista no tiene las respuestas para este momento. Aun así, su falta de agenda actual puede ser vista como algo bueno por dos razones. En primer lugar, significa que el Laborismo *ha perdido* el dominio de la agenda gerencialista neoliberal que lo definió durante los últimos quince años. El proceso de des-Nueva Laborización tomará un tiempo, pero se acelerará mucho más con el liderazgo de Ed Miliband que con David Cameron al mando. (Noten cómo David, a quien los

6. Seumas Milne, "The Bullingdon Boys Want to Finish what Thatcher Began", *The Guardian*, 20 de octubre de 2010, disponible en theguardian.com.

7. Laurie Penny, "Labour Let Us Down Yesterday", *New Statesman*, 21 de octubre de 2010, disponible en newstatesman.com.

medios presentaban como un gran líder desperdiciado, un hombre de Estado histórico y mundial, basándose en que Hilary Clinton le tenía afecto, ya es un hombre olvidado. En la narrativa telenovelesca de los medios, el hecho de que Cameron haya abandonado la política ministerial es considerado una herida profunda de la que al Partido Laborista le llevará años recuperarse; pero ese no parece ser de ninguna manera el caso.) En segundo lugar, el hecho de que el Partido Laborista post-Blair y Brown sea hoy una cáscara vacía sin corazón significa que es un *espacio*, y es, por lo menos, plausible que pueda ser llenado con nuevas ideas y estrategias. Por primera vez en quince años, el futuro del Partido Laborista no está determinado. Vale la pena recordar, en este punto, que sus fracasos, su capitulación frente al realismo capitalista, no solo es consecuencia de la lógica interna del partido. Fueron fuerzas extraparlamentarias las que provocaron el surgimiento del Partido Laborista en primer lugar; fue la derrota de esas fuerzas la que condujo al Partido Laborista al cobarde aplacamiento del negocio en la era del Nuevo Laborismo. Si el Laborismo quiere volver a ser algo más que un partido zombi, necesitará nuevas formas de organización extraparlamentarias que lo revivan.

Por esa razón, este definitivamente no es el momento para inclinarse hacia la versión de izquierda del realismo capitalista, la contraparte derrotista del optimismo del Club Bullingdon. Hoy es momento de organizarse y agitar. Los recortes pueden ofrecer un foco galvanizado para una campaña anticapitalista que pueda tener éxito. En estas condiciones, las protestas no tendrán la impotencia arrogante de las manifestaciones. Se está conformando un modelo de lucha acérrima, pero hay objetivos específicos, determinados y alcanzables, que pueden ser logrados: no es una cuestión de disparar con cerbatanas al gigante del capital.

El Reino Unido, el primer país capitalista, es la capital mundial de la apatía, la timidez y la impotencia reflexiva.

Pero también es un país que periódicamente explota de rabia. Debajo del trance ideológico actual, debajo de la desesperanza que impone el realismo capitalista, se cocina a fuego lento una ira, y nuestra tarea es coordinarla y enfocarla. Las demostraciones públicas de rabia juegan un rol enormemente significativo en el desplazamiento del terreno simbólico que, en la actualidad, es gobernado por el realismo capitalista. Sé que hay algunos que ven paralelos entre la situación actual y las fases iniciales del primer gobierno de Thatcher; pero Thatcher tuvo una cantidad de factores a favor que los chicos del Bullingdon no tienen.

En primer lugar, el thatcherismo fue parte de una amplia reestructuración global del capitalismo, la marea objetiva de la historia estaba de su lado. Sin embargo, el capital global todavía no encontró una solución a los problemas que condujeron hacia la crisis bancaria.

En segundo lugar, el paso del fordismo al postfordismo permitió que Thatcher ofreciera incentivos que no pueden repetirse: acciones baratas de las antiguas empresas estatales, ventas de viviendas públicas. Las empresas estatales hace tiempo que han sido vendidas, y sus contrapartes privadas en la mayoría de los casos no han podido cumplir con la promesa de aumentar la satisfacción de los consumidores, aunque sí les han dado ganancias masivas a aquellos que poseen sus acciones. Todo lo que podemos esperar hoy son facturas de electricidad y tarifas ferroviarias más altas. Ya no hay viviendas públicas para vender y, en efecto, la coalición planea terminar para siempre con lo que queda de vivienda social en este país al subir los costos de los alquileres y limitar los arrendamientos a cinco años.

En tercer lugar, por supuesto, estuvieron las islas Falklands [islas Malvinas]; pero, dado que las fuerzas se fueron deshilachando, ¿hoy dónde están los recursos para una intervención neocolonialista similar? Y, además, ¿funcionaría el patrioterismo del mismo modo en 2010 que en 1982?

En cuarto lugar, estaba la propia Thatcher, una política divisiva pero carismática, que creíblemente podía presentarse a sí misma como una luchadora contra los intereses establecidos, no solo de la izquierda, sino también del establishment británico. El gobierno tory actual no tiene ninguna de esas ventajas, y la derecha neoliberal, en general, ha perdido el control del futuro, tanto como se niega a reconocerlo. En el *Standard*, Anne McElvoy recientemente describió a Ed Miliband como "un demócrata social no reconstruido". ¿Desde qué posición piensa McElvoy que está hablando? Como la mayoría de los medios mainstream que planean continuar como si la crisis de 2008 no hubiera ocurrido, McElvoy se aferra con desesperación al mito de un "centrismo" político que no tiene ya ninguna legitimidad. Luego del rescate financiero a los bancos, el acuerdo neoliberal está tan muerto como la democracia social.

El eslogan "Estamos todos juntos en esto" puede ser una frase que vuelve para asediar a los tories del mismo modo que "El trabajo no está funcionando" [*Labour isn't working*] persiguió al Laborismo durante toda una generación. La pérdida de importancia de la clase puede haber parecido plausible en un momento en el que el primer ministro era John Major, quien no había asistido a la universidad; o Tony Blair, el niño mimado de la administración postpolítica (de izquierda). Pero esa época hace mucho que quedó atrás, y los recortes de este tipo, impuestos por un gabinete de aristócratas y millonarios, hacen que sea brutalmente evidente el antagonismo de clase que el gobierno del Nuevo Laborismo ofuscó. Cada vez que la clase dominante nos dice que "Estamos juntos del mismo lado" es un claro signo de que podemos lastimarlos. De modo similar, la actual fobia mediática a los sindicatos es un indicador del poder que tienen en este momento. La historia está comenzando nuevamente, lo que significa que nada está determinado y que no hay garantías. La victoria de la derecha es inevitable solo si pensamos que lo es.

LA LÓGICA DE LA CONTENCIÓN POLICIAL[1]

No hay giro a la izquierda en la Plaza del Parlamento, decía un cartel mientras marchábamos a través de Whitehall el miércoles. Pero todos los otros signos sugieren lo contrario: hay un desplazamiento incierto, pero muy definitivo, hacia la izquierda en el mainstream. En ningún lugar está mejor ejemplificado que en la admisión de Aaron Porter,[2] presidente de la Unión Nacional de Estudiantes (NUS), que a él mismo le ha faltado carácter y no ha apoyado lo suficiente a la militancia estudiantil. Esta inclinación hacia la izquierda de la NUS, que por mucho tiempo ha sido un bastión de la moderación del realismo capitalista, indica

1. k-punk, "Kettle Logic", 29 de noviembre de 2010, disponible en k-punk.abstractdynamics.org. Este texto y el siguiente se refieren a las protestas de estudiantes que tuvieron lugar en el Reino Unido entre noviembre y diciembre de 2010, con foco en Londres. Se iniciaron en oposición a los recortes de gastos para la educación y al aumento de las matrículas por parte del gobierno de coalición conservador-liberal-demócrata. [N. del T.]

2. Richard Seymour, "Students Lead, NUS Follows", *Lenin's Tomb*, 28 de noviembre de 2010, disponible en leninology.co.uk.

que nos encontramos en un momento sintomático importante. Vean también el leve alejamiento de la condescendencia centrista de la columnista Polly Toynbee, que se evidencia en la diferencia de tono y actitud entre sus dos artículos recientes.[3]

I.T.[4] y Lenin[5] han escrito crónicas en sus blogs sobre las manifestaciones, así que no voy a demorarlos demasiado repitiendo lo que ya escucharon. Basta con señalar que el ánimo al caminar de Whitehall a Trafalgar Square bajo el sol del invierno era casi exultante: lejos de la solidaridad negativa que podría haberse esperado, los taxistas y los conductores de autobús tocaban su bocina o aplaudían en apoyo a los jóvenes manifestantes. Incluso después de que el cerco policial hubiera sido impuesto, el ánimo continuó siendo, en general, de un notable buen humor. Ustedes ya conocen el débil pretexto para estos cercos: la camioneta policial sospechosamente abandonada que solo fue atacada una vez que ya nos habían cercado. Como otros observaron, no hay dudas de que el verdadero propósito del cerco policial es castigar a las personas por protestar y disuadirlas de que no lo sigan haciendo en el futuro. Lenin tiene razón: es imperativo que esto no ocurra. La clase dominante cuenta con que la militancia en las calles se desinfle tan rápido como ha reaparecido. Tenemos una oportunidad aquí, no solo de hacer caer al gobierno, que es un objetivo claramente alcanzable (recuerden: este gobierno es realmente muy débil); sino también de ganar una lucha hegemónica decisiva, cuyos efectos pueden durar

3. Polly Toynbee, "Sorry, Students, but You're Low in the Pain Pecking Order", *The Guardian*, 5 de noviembre de 2010; y "Thatcher's Children Can Lead the Class of 68 Back Into Action", *The Guardian*, 26 de noviembre de 2010, disponibles en theguardian.com.

4. Se refiere al alias "Infinite Thought" con el que su colega y amiga Nina Power firmaba en su blog.

5. Richard Seymour, "Spontaneous, Massive and Militant", *Lenin's Tomb*, 25 de noviembre de 2010, disponible en leninology.co.uk.

años. La analogía que me sigue apareciendo es 1978, pero es la coalición –no la izquierda– la que está en la posición del gobierno de Callaghan. Esta es una administración que se encuentra al final de algo –no al comienzo–, carente de ideas y de energía, cruzando los dedos y esperando que, por medio de un milagro, el viejo mundo pueda ser traído de regreso a la vida antes de que alguien se dé cuenta de que ya ha colapsado.

En este momento, muchos comentaristas y políticos del mainstream se parecen bastante a los habitantes del mundo postapocalíptico del film *The Bed Sitting Room*, de Richard Lester: continúan con sus viejas costumbres y hábitos de forma tragicómica como si la catástrofe no hubiera ocurrido. Hasta este fin de semana, Aaron Porter caminaba por el basurero ideológico aparentemente bajo la ilusión de que todavía podía tener una carrera política dentro del Nuevo Laborismo. Pero su cambio de posición sugiere que hasta los oportunistas se dan cuenta de para qué lado sopla el viento. Parece que Clegg también se estaría empezando a dar cuenta de la situación, ya que cada vez más tiene la mirada engañada y desesperada de un hombre que ha vendido su alma al diablo justo en el preciso momento en que el diablo abandonó el negocio.

La victoria va a requerir de un amplio rango de estrategias. Nuevos tipos de intervención están siendo improvisados permanentemente; vean, por ejemplo, la Universidad para el Optimismo Estratégico.[6] La victoria también requerirá que otros continúen lo que los estudiantes han iniciado; si los trabajadores del servicio público se incorporan a la militancia, podemos esperar un Invierno del Descontento[7] tan acérrimo como el de 1978.

6. Ver universityforstrategicoptimism.wordpress.com.

7. El Invierno del Descontento es el de 1978, llamado así por *The Sun* para referir al comienzo del desmantelamiento del Estado de bienestar y a la instalación del liberalismo salvaje thatcheriano. [N. del T.]

Además de las tácticas de contención física de las protestas, también estamos viendo una estrategia mediática de contención. Tápense la nariz y denle una mirada al artículo de Jan Moir[8] si quieren ver un excelente ejemplo de esa lógica. La estrategia preferida de la vieja guardia parece ser de un pánico fóbico disfrazado de desprecio desenfadado: vean el modo en que Moir oscila entre el sexismo, el menosprecio discriminatorio ("revueltas de St. Trinian", "facciones de mujeres", "niños y niñas", "lanzan berrinches") y el terror moral (la condena de la "violencia y el daño"). La protesta, en otras palabras, fue una broma trivial y una ruptura tan seria del orden civil que mereció "la detención de miles de estudiantes durante horas en un operativo de cerco policial". Me pregunto, a propósito, por cuánto tiempo el buen ciudadano Moir y sus colegas periodistas del *Mail* "pelearían contra la necesidad" de "destruir vehículos policiales" si *ellos mismos* fueran cercados. Me imagino que su paciencia se quebraría antes que la de los manifestantes. (Imaginen el humor que tendrían los escritorzuelos luego de *ocho horas sin alcohol.*) Y también, por supuesto, tenemos el giro de los embustes del realismo capitalista... "La cruda realidad de estos tiempos económicos. No queda dinero para financiar la educación que, en cualquier caso, es un privilegio extraordinario; no un derecho".

Frente a esto no puedo responder mejor que citando el excelente posteo de Digital Ben:

> El argumento económico (y el pretexto de los Demócratas Liberales para explicar su giro de 180° en el tema de los costos) es que nosotros, como nación, ya no tenemos más dinero para ciertas cosas. Ciertamente no podemos pagar los costos de las matrículas, ni dar becas en lugar

8. Jan Moir, "Not So Jolly Hockey Sticks at the St Trinian's Riots", *Daily Mail*, 26 de noviembre de 2010, disponible en dailymail.co.uk.

> de préstamos. Pudimos hacerlo durante varias décadas hasta 1997 sin que la economía colapsara a nuestro alrededor ni que la gente transportara carretillas de dinero por las calles y/o hiciera filas por pan y sal, pero eso no tiene importancia.[9]

Moir exige, impávido, que los estudiantes "se pregunten a sí mismos por qué deberían esperar que los contribuyentes en apuros pagaran su educación superior, cuando un gran número de esos contribuyentes están mucho peor que las familias de los propios estudiantes". Dejemos de lado el mínimo hecho de que esto no pareció preocuparle a Moir y a sus colegas de derecha cuando ellos recibieron la educación superior gratuita; también dejemos de lado que el gobierno actual está lleno de millonarios que han recibido el mismo "privilegio". ¿Cómo –debemos preguntarnos– puede Moir esperar que esos mismos "contribuyentes en apuros" reciban recortes para financiar a los banqueros, que son más ricos que casi todo el resto?

Digital Ben también hace una observación fundamental sobre el modo en que el discurso actual del realismo capitalista depende de una simbolización ridículamente anticuada del estudiante:

> Todavía existe una estúpida falta de comprensión de la naturaleza de esas acciones; demasiados periodistas de la televisión y los periódicos operan bajo el supuesto de que los manifestantes, que actualmente son estudiantes, solo están buscando liberarse de sus propios gastos. Si lo pensaran un minuto, se darían cuenta de que todas estas personas van a estar trabajando y pagando sus préstamos en el momento en que las propuestas de Browne se apliquen por completo. La incapacidad de comprender

9. Digital Ben, "Solidarity", *Third Class on a One-Class Train*, 27 de noviembre de 2010, disponible en ridingthirdclass.blogspot.com.

la idea de que las personas pueden tener motivaciones más allá del egoísmo dice mucho más de las secciones de burlesque de los medios que de los manifestantes. El arquetipo del estudiante consentido y egoísta que vive del dinero de los contribuyentes nunca fue demasiado justo, y hoy es positivamente anticuado. *Viz*, que a menudo es un barómetro social confiable, abandonó su personaje de "Estudiante becado" hace años, pero ha sido exhumado y traído de regreso en 2010. Un acto de desesperación. Desestimar a los estudiantes (como cada órgano en esta tierra parece hacerlo) por querer "algo a cambio de nada" o "todo servido en un plato" es malinterpretar voluntaria y completamente la situación. La demanda inmediata de los manifestantes era contra el desguace de un aumento en las matrículas. En otras palabras, por el mantenimiento de una situación en la que los estudiantes trabajan durante el ciclo lectivo; viven en madrigueras (¡pero sumamente coloridas!) construidas por la Iniciativa de Financiamiento Privado; estudian mucho y, tres años más tarde, toman una deuda que los ahorcará durante la mayor parte de su vida adulta. La compasión por estos estudiantes debería estar atenuada por el pensamiento de que eventualmente accederán a salarios altos –el hilarante Gove defendió el Informe Browne con un argumento asombrosamente malo: "¿por qué un cartero debería subsidiar a alguien que se volverá millonario?"– pero, en tiempos como este, ¿cuántos estudiantes (incluidos aquellos que estudian carreras vocacionales) realmente van a prosperar después de su graduación? Debería ser obvio que estos estudiantes quieran *algo a cambio de algo*, la perspectiva de algún tipo de recompensa por todo el trabajo duro y el riesgo financiero que han tomado.[10]

10. Ibíd.

I.T. [Nina Power] también ha señalado el modo en que el estereotipo del estudiante vago está completamente desconectado de la realidad que experimenta la mayoría de los estudiantes hoy. Sin duda, los estudiantes de las familias de Moir y Toynbee –quienes, creo que podemos asumir, deben asistir a instituciones de élite– tienen una experiencia de la vida universitaria que difiere en poco de la que Moir y Toynbee disfrutaron. ("Padres ricos para todos", como decía la semana pasada una de las pancartas más ácidas.) Pero muchos estudiantes tienen que trabajar rutinariamente por muchas horas durante el ciclo lectivo, lo que implica que apenas les queda energía para leer algo. En comparación con generaciones anteriores, estos estudiantes pagan más por una experiencia educativa de peor calidad, por no mencionar el hecho de que sus títulos no servirán para garantizarles ninguna ventaja financiera a largo plazo. Tomo el punto de Alex Callinicos sobre los peligros de la política "generacional", pero seguramente hay una dimensión generacional inevitable en la situación actual. Vean a Jeremy Paxman ser condescendiente con el tratamiento que recibieron los jóvenes manifestantes en el programa televisivo *Newsnight* la semana pasada. Perro de presa devenido en un defensor paternal del realismo capitalista, Paxman les "explicó" a los adolescentes que, sí, es injusto que él haya recibido una educación completamente gratuita y que ellos tengan que pagar 30 mil libras; pero, lamentablemente, *así es como son las cosas, no hay más dinero*. La afiliación generacional es aquí un problema de decisión política. Yo efectivamente pertenezco a la generación de Paxman porque también recibí una educación superior completamente libre de costos. Pero aquí el tema en cuestión es si te parece razonable no hacer nada mientras los jóvenes son sistemáticamente despojados de los "privilegios" que nosotros dábamos por sentados. Es verdad que la educación superior se ha expandido masivamente durante los últimos treinta años, pero eso

no es culpa de los jóvenes. Ellos son las víctimas de un experimento mal pensado y pobremente planificado para la expansión del sector que sucesivos gobiernos han intentado perseguir con el argumento de que el Reino Unido necesitaba más graduados para poder ser "competitivo" internacionalmente. Ni siquiera se trata de que los jóvenes tengan las *alternativas* a la educación superior que existían antes. Así que nos corresponde a nosotros decidir si estamos de su lado o si miramos cómo son abandonados y vendidos por completo.

También está el intento de menospreciar la motivación de los manifestantes: ellos solo fueron "para divertirse un rato", encantados y atraídos por la persuasión de nuestros viejos amigos, *un núcleo duro de anarquistas*. Incluso si aceptáramos esto, Moir y Gove tienen que explicar por qué estos "anarquistas", quienes, presumiblemente, no comenzaron a confabular hace apenas unas semanas, de repente son capaces de motivar a los jóvenes con tanta eficacia. A pesar de los grandes esfuerzos de los medios y los políticos por mantener sus negocios habituales, algo ha cambiado. Pero este cambio es precario. Tenemos que hacer todo lo posible para mantenerlo en marcha; apoyar las protestas y las ocupaciones siempre que podamos; introducir y exacerbar los antagonismos en los lugares de trabajo; pensar y discutir nuevas estrategias; continuar construyendo una "nueva política" que no tenga nada que ver con el consenso liberal muerto que la coalición busca resucitar.

EL INVIERNO DEL DESCONTENTO 2.0: NOTAS SOBRE UN MES DE MILITANCIA[1]

21:45. Día x, 24 de noviembre. Estoy en Charing Cross comiendo por primera vez en el día. En realidad, no es del todo extraño para mí comer tan tarde por la noche; pero en general se debe a la gran cantidad de trabajo y no como consecuencia de estar "contenido" por la policía durante ocho horas. Llegan dos manifestantes, vienen con la furia, la frustración y la euforia de todo el día. Cruzamos miradas y uno me pregunta si voy a unirme también a las manifestaciones de la semana entrante. Les digo que sí y les cuento que estuve cercado por la policía en Whitehall hasta recién. Ellos dicen que fueron cercados dos veces. Uno lleva una máscara de *V de Vendetta* ya retirada de su cara. La policía lo retuvo por un tiempo, pero lo tuvo que soltar por falta de evidencias. (Más tarde, uno de mis estudiantes de la University of East London –UEL– me contará una

1. k-punk, "Winter of Discontent 2.0: Notes on a Month of Militancy", 13 de diciembre de 2010, disponible en k-punk.org. Ver nota 1 del texto anterior sobre las protestas estudiantiles de 2010.

historia similar: arrestado por la policía con el argumento de que llevaba puesto un abrigo rojo igual al de alguien que, supuestamente, le había prendido fuego a una papelera. Retenido por un tiempo, su ropa y su teléfono incautados, bajo fianza hasta abril. Obviamente, esa fue una de las tantas tácticas intimidatorias que la policía aplicó ese día.) No se mostraban sorprendidos, no había autocompasión ni autodramatización hiperbólica; simplemente un sentido resoluto de lo que había que hacer y un deleite en hacerlo. *Lo disfruté y espero con ansias la semana próxima...*

Le pregunto a uno de ellos a qué se dedica. Dice que su amigo ya va a la universidad y que él irá el año próximo. *Pero no se trata solo de eso...* No se trata solo de él; no se trata solo de los costos de las matrículas o del Subsidio para el Mantenimiento de la Educación (EMA)...

No se trata solo de eso... ya no somos más esa generación postideológica.

Comparen esto con algunas de las respuestas de los comentaristas "liberales", los que sí pertenecen a la verdadera "generación postideológica", si es que alguna vez hubo una. Para la periodista Deborah Orr, es lo mismo que ocurre siempre. La resistencia al realismo capitalista continúa siendo inútil:

> A veces se sugiere que hay pocas protestas contra los recortes, excepto de parte de los estudiantes y de los alumnos secundarios, porque los adultos son demasiado cobardes y apáticos como para ponerse de pie y sumarse. La verdad es que son demasiado sabios como para malgastar su energía en algo tan tonto. Protestar contra los recortes es como protestar contra el terco hábito del agua de caer hacia abajo.[2]

2. Deborah Orr, "Protesting against the Cuts Is Pointless", *The Guardian*, 2 de diciembre de 2010, disponible en theguardian.com.

Compárenlo también con David Aaronovitch en *Newsnight*: la postura corporal de un vampiro gris paternal; esa actitud de estar, a la vez, agotado e infinitamente cómodo en el mundo; el fatalismo hastiado que se hace pasar por sabiduría madura. *Sí*, por supuesto, *hubiera ido a las marchas en mi época de estudiante, pero* por supuesto *ahora soy más sensato*... Un argumento apenas diferente al utilizado por Richard Littlejohn: los manifestantes serán la próxima generación de políticos... Como si eso es lo que quisieran; como si, aunque fuera así, eso minimizara lo que está ocurriendo hoy...

15:15. 1° de diciembre. En una de las transiciones oníricas que se están volviendo cada vez más comunes en la nueva atmósfera, estoy sentado en la ocupación de la Universidad de East London, cuando ingresa Richard Seymour para dar una charla sobre la historia reciente del partido Tory. Los estudiantes de la UEL han ocupado el Aula 101 durante una semana, desde el Día x2. Las cosas han cambiado rápidamente en el lapso de estos siete días: de hecho, cambian todo el tiempo. Ahora hay carteles colgados en todo el vestíbulo principal del ballardiano campus de Docklands de la UEL. En otras partes, crecen las ocupaciones por todos los rincones, como inesperadas flores silvestres.

Con lo único que puedo comparar la situación actual es con la salida de un estado de profunda depresión. Aparece la agitación que se tiene simplemente por no estar más deprimido –las ocasionales ansiedades tambaleantes, un sentido de lo precario que es todo (*no me arrastres de regreso a nada*)– y, sin embargo, no se trata solo de mantenerse; es proliferarse, intensificarse, alimentarse a uno mismo. Es imposible, pero está ocurriendo: el programa de la realidad reiniciándose a sí mismo. La respuesta de David Cameron es errónea y subestima la situación. *Los estudiantes deberían entender contra lo que están protestando antes de protestar*. Sin embargo, claramente es Cameron el que no termina de

captar la situación actual (*¿quién lo hace?*). Como Richard sostuvo en su charla durante la ocupación de la UEL, estos ricachones flácidos no tienen la experiencia, la inteligencia estratégica ni la consistencia ideológica que se necesitan para ganar una lucha acérrima. Cameron fue un líder tory construido en, y preparado para, el "consenso de la indiferencia" (Baudrillard) previo a 2008; no esperaba una batalla, ciertamente no contra un grupo que pretende ganar. Lo que Cameron no entiende –no quiere entender– es la forma en que los costos de las matrículas son solo la causa inmediata de la nueva militancia. Lo que ha surgido es un descontento generalizado contra nada menos que el propio realismo capitalista.

17:30. 2 de diciembre. El neoliberalismo no está funcionando. Estoy atrapado en la estación de Dartford hace noventa minutos. Los trenes no se mueven en ninguna dirección. Nadie sabe dónde están los trenes, si serán capaces de continuar su viaje o si llegarán alguna vez. Un tren intentó dirigirse hacia el sur, pero solo recorrió unos cientos de metros fuera de la estación antes de detenerse. Las comunicaciones oficiales son mínimas y, de todos modos, solo tienen el estatus del rumor. Los trabajadores ferroviarios, sin ninguna información confiable, te dicen algo que inmediatamente se contradice con los hechos. ¿Funcionan los autobuses? ¿Quién puede decirlo?

Me pongo a conversar con alguien que, por casualidad, va en la misma dirección que yo. Los reclamos y atolondramientos habituales. Él es un trabajador precario, preocupado porque puede arruinársele la Navidad si continúa este clima. Si no va a trabajar, no le pagan, y ya tuvo que tomarse una semana a causa de la gripe.

Con pocas esperanzas de que un tren salga, consideramos las opciones: estamos a menos de quince kilómetros de donde queremos estar, pero puede ser que tengamos que quedarnos en un hotel. Entonces recibe un llamado: un amigo lo va a pasar a buscar, y me puede llevar.

Mientras temblamos del frío y tomamos un café en el bar de la estación, las noticias llegan por la radio. Rusia fue elegida para organizar la Copa del Mundo 2018. Pareciera que el invierno se va cerrando a nuestro alrededor.

Cameron. *El neoliberalismo no está funcionando.* No hay alegría para Cameron ni para los otros dos miembros de la Santísima Trinidad de la clase dominante, el Príncipe y David Beckham, el célebre futbolista preferido de la era del Nuevo Laborismo. Putin entra con una sonrisa triste en el último minuto para reclamar el premio. El brillo de la prosperidad se cae a pedazos; Inglaterra se siente de peor calidad y más gastada de lo que estuvo en los setenta.

Sábado, 4 de diciembre. Sigo las noticias de las protestas en la cuenta de Twitter de la revista *Uncut*. En el frío del cerco policial del Día x1, se me ocurrió que el mejor lugar para ser detenido sería un centro comercial, donde las tácticas de contención le provocarían enormes inconvenientes al capital. Pero el movimiento va mucho más adelante que yo... Las manifestaciones repentinas invaden los locales de Topshop en todo el país. I.T.[3] tiene razón sobre la importancia fundamental de este tipo de intervención: "Indica, entre otras cosas, una absoluta fatiga frente a la cara corporativa de los centros urbanos". Y también una fatiga frente a figuras como Green, el millonario dueño de Topshop. El descontento con la cultura de la riqueza de las celebridades por mucho tiempo fue como una sombra indeleble que ninguna manipulación digital podía erradicar, pero la sensación persistente de que algo faltaba entre todo ese consumo conspicuo y hedonismo indiferente (hasta hace poco) no había tenido ningún conductor o representante.

Día x3, 9 de diciembre. Hace mucho que existe una discrepancia entre la cultura y la situación *postcrash*. Hoy es evidente que los Nuevos Cincuenta terminaron. Los decorados

3. Las iniciales I.T. refieren a "Infinite Thought", el alias con el que firmaba en su blog la colega y amiga de Fisher Nina Power. [N. del T.]

todavía sobreviven, pero es posible atravesarlos con los dedos. Paul Mason[4] habla de "la rebelión del dubstep", pero sería grosero quejarse del reporte de Mason ya que fue uno de los pocos comentaristas de los medios mainstream que se comprometió adecuadamente con el movimiento. Seguramente Dan Hancox tenga razón: no era dubstep lo que sonaba el jueves, sino "r&b, bashment, road rap, hip-hop estadounidense y, aunque solo una o dos veces, grime".[5] Lo impactante es la ausencia de todo contenido político o incluso de ira –a excepción de "POW", el clásico grime de Lethal Bizzle– en la música que sonaba. Lo que podemos escuchar aquí ejemplificado, de hecho, es la desconexión con la política, que Jeremy Gilbert sostuvo convincentemente que fue típica del hardcore continuum de los noventa.

> Si consideramos el radicalismo social y político que caracterizó a la mayoría de sus antecedentes inmediatos (el acid house, con sus orígenes en las discotecas gays negras de Chicago; el hip-hop, que solo recientemente dejó atrás su "edad dorada" de conciencia política; el reggae, con su historia de anticapitalismo y antirracismo) y también el radicalismo tradicional de sus componentes centrales (los pobres multirraciales de la Londres urbana), las escenas musicales del "nuum" fueron notables por su desconexión de todo tipo de política, su adopción de los valores competitivos del emprendedorismo y su defensa de las normas machistas y heterosexistas que otras culturas dance estaban visiblemente ocupadas en deconstruir precisamente en ese momento.[6]

4. Paul Mason, "Dubstep Rebellion. The British Banlieue Comes to Millbank", *BBC*, 9 de diciembre de 2010, disponible en bbc.co.uk.

5. Dan Hancox, "This Is Our Riot: POW!", 10 de diciembre de 2010, disponible en dan-hancox.blogspot.co.uk.

6. Jeremy Gilbert, "A Report on the 'The Hardcore Continuum?' Symposium Held at the University of East London, April 29th 2009", *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, Vol. 1, 2009, disponible en dj.dancecult.net.

Nos hemos acostumbrado a la división entre los compromisos políticos de izquierda y las músicas dance más vibrantes y experimentales. Sin duda, este es un aspecto del realismo capitalista. No es accidental que yo haya referido el artículo de Simon Reynolds de 1996 sobre el hardstep en *Realismo capitalista*.[7] De hecho, puede que el concepto central del libro haya sido disparado por el comentario que Simon hace allí sobre el "mantenerlo real" [*keep it real*]:

> En el hip-hop, "real" tiene dos significados. En primer lugar, significa música auténtica, sin compromisos, que se niega a venderse a la industria de la música y suavizar su mensaje cambiando de estilo. "Real" también significa que la música refleja una "realidad" constituida por la inestabilidad económica, el racismo institucional, la creciente vigilancia y el hostigamiento policial a la juventud en el capitalismo tardío. "Real" significa la muerte de lo social: significa que las corporaciones responden a las ganancias crecientes no con mejoras salariales o mejoras de beneficios, sino con lo que los norteamericanos llaman *downsising*, "reducción de personal", (el despido de la fuerza de trabajo permanente para crear un grupo de empleo flotante compuesto por trabajadores *freelance* o de media jornada sin beneficios ni seguridad social).
>
> Lo "real" es un escenario neomedieval; podríamos comparar las reducciones de personal con los cercamientos, donde la aristocracia expulsó a los campesinos de la tierra y los redujo a ser una clase marginal vagabunda. Como el gangsta rap, el jungle refleja un paisaje paranoico medieval de barones ladrones, corporaciones piratas, conspiraciones y operaciones encubiertas. De allí la popularidad

7. Simon Reynolds, "Slipping into Darkness", *The Wire*, nº 48, junio de 1996, disponible en thewire.co.uk.

de una serie de samples y títulos de canciones basados en films de artes marciales y películas de gánsters, como *El padrino, Perros de la calle, Buenos muchachos, Pulp Fiction*, cuyo universo gira alrededor de los conceptos de violencia justificada y honor de sangre, anteriores a la era liberal y socialdemócrata [...].

La sensación generalizada de estar cayendo en una nueva Era Oscura de una insidiosa ruptura del contrato social genera ansiedades que son reprimidas, pero que reaparecen de modos y en lugares inesperados. La resistencia no toma necesariamente la forma "lógica" del activismo político (los sindicatos, las políticas de izquierda); puede ser distorsionada y empobrecida imaginariamente por las mismas condiciones del capitalismo, que se expresa a sí mismo, digamos, como la nostalgia protofascista y anticorporativa por las milicias norteamericanas de derecha, o como un tipo de supervivencia hiperindividualista.

En el hip-hop y, cada vez más, en el jungle, la respuesta es un "realismo" que acepta la realidad socialmente construida como natural. "Ser real" es confrontarse con el estado de naturaleza en el que el lobo se come al lobo, en el que eres un ganador o eres un perdedor, y en el que la mayoría serán perdedores. Hay una cruda rabia que hierve en el jungle, que es expresada, defensivamente, en términos de una política anticapitalista pero no-socialista: como una determinación de que el underground no será cooptado por el mainstream.[8]

El Día x1 escuché el predecible "Killing in the Name" de Rage Against the Machine e incluso el todavía más predecible "Sound of the Police" del rapero KRS-ONE junto a The Beatles, Madness y, tristemente, The Libertines; y lo

8. Ibíd.

más discordante, "Another Brick in the Wall" (escuchar "*We don't need no education*" [No necesitamos educación] mientras eludíamos el cerco policial fue una experiencia ciertamente incongruente).

Pero un video que Jeremy grabó el jueves sugiere una posible convergencia entre la música postcontinuum y la política. Creo que la cultura musical del Reino Unido de la próxima década emergerá del estofado de sonidos y afectos que se cocinó en las protestas estas últimas semanas. Paul Mason descartó la idea de que la manifestación estuvo exclusivamente compuesta por "hípsters de Spitalfields, lectores de Lacan"; aunque, por supuesto, (nosotros) los hípsters, lectores de Lacan, también estuvimos allí *junto* a la "juventud de la periferia de Croydon y Peckham, los barrios sociales de Islington". En otras palabras, se juntaron la cultura de la clase trabajadora y la bohemia del mismo modo en que lo hicieron en las escuelas de arte, tan fundamentales para la cultura del arte pop del Reino Unido desde los cincuenta. Pero, por muy buenas razones desde su propio punto de vista, la política neoliberal ha sido hostil a este circuito cultural bohemio-proletario. Mientras que la Educación Superior y las nuevas universidades han intentado, precisamente, que la teoría, como Lacan, esté disponible para la cultura de la clase trabajadora –y, a la vez, intentaron comprometerse con cualquier cosa vibrante que pudiera surgir de la cultura de la clase trabajadora–, la política ha sido reconsolidar las distinciones rígidas de clase y cultura: filosofía para la burguesía; cursos "vocacionales" para las masas.

Siobhan captura muy bien las frustraciones con las que nos encontramos en el Día x3. Intentar ser parte de una multitud sin ser cercado se probó como algo imposible. La ontología de la multitud de los policías es cuanto menos interesante: entrar en la multitud es ser responsable por cualquier cosa que cualquier miembro de la multitud haga. *No habrías salido herido si no hubieras estado*

allí. (Impresiona que esto sea el opuesto perfecto de la "irresponsabilidad corporativa" que se aplica a los mismos policías.) El crítico cultural Dominic Fox destaca "la identificación subyacente del desorden con la suciedad, una identificación que es transferida sobre los mismos agitadores, y sostiene la imagen de los policías como garantes de la salud moral pública, que mantienen al ciudadano limpio y decente separado del lado sucio y abyecto de la sociedad".[9] Es el ABC de Foucault:

> A la peste responde el orden; tiene por función desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se trasmite cuando los cuerpos se mezclan; la del mal que se multiplica cuando el miedo y la muerte borran los interdictos. Prescribe a cada cual su lugar, a cada cual su cuerpo, a cada cual su enfermedad y su muerte, a cada cual su bien, por el efecto de un poder omnipresente y omnisciente que se subdivide él mismo de manera regular e ininterrumpida hasta la determinación final del individuo, de lo que lo caracteriza, de lo que le pertenece, de lo que le ocurre. Contra la peste que es mezcla, la disciplina hace valer su poder que es análisis. Ha habido en torno de la peste toda una ficción literaria de la fiesta: las leyes suspendidas, los interdictos levantados, el frenesí del tiempo que pasa, los cuerpos mezclándose sin respeto, los individuos que se desenmascaran, que abandonan su identidad estatutaria y la figura bajo la cual se los reconocía, dejando aparecer una verdad totalmente distinta. Pero ha habido también un sueño político de la peste, que era exactamente lo inverso: no la fiesta colectiva, sino las particiones estrictas; no las leyes trasgredidas, sino la penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia y por intermedio de una jerar-

9. Dominic Fox, "Nova Criminals", *Poetix (Old Content)*, 12 de diciembre de 2010, disponible en codepoetics.com.

> quía completa que garantiza el funcionamiento capilar del poder; no las máscaras que se ponen y se quitan, sino la asignación a cada cual de su "verdadero" nombre, de su "verdadero" lugar, de su "verdadero" cuerpo y de la "verdadera" enfermedad. La peste como forma, a la vez, real e imaginaria del desorden tiene por correlato médico y político la disciplina. Por detrás de los dispositivos disciplinarios, se lee la obsesión de los "contagios" de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden.[10]

Yo estaba en Hillsborough y vi lo que puede ocurrir cuando la policía trata a las personas como una masa indiferenciada, demasiado subhumana como para ser disciplinada. En estas protestas, los policías habían sido los agentes de la solidaridad negativa: *¿Por qué debemos pagar por estos estudiantes? Es malo para todos nosotros, ¿por qué no pueden aceptarlo como lo hacemos todos nosotros?* A esta altura, es claro lo profético que fue el posteo de Alex Williams sobre "plasticidad postfordista y negatividad solidaria", ya que el movimiento (la alternativa a la solidaridad negativa) asumió exactamente la forma (plástica) que Alex reclamaba:

> Desmontar la solidaridad negativa, que es claramente una internalización de las condiciones de flexibilidad e individualismo del "homo economicus" atomizado, necesarias para la implantación del postfordismo neoliberal, requiere la construcción de una nueva forma de solidaridad, una forma de solidaridad adecuadamente configurada para oponerse efectivamente a la principal máquina de la praxis neoliberal: las finanzas. Esta nueva forma de

10. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

solidaridad debe ser capaz de ser fluida y de dar respuestas rápidas, capaz de explotar las debilidades dentro de los sistemas y estructuras con sentido de la oportunidad y con un alcance global, que fundamentalmente pueda reflejar la rapidez y la fluidez de las finanzas internacionales. Esto es solidaridad como plasticidad, más que la forma estática en bloque de la solidaridad del trabajo fordista, capaz de fluir y desplazarse, sí, pero también de fijarse en una posición y asumir una forma más firme en caso de ser necesario. Esta forma de solidaridad debe incluir a las nuevas protestas y a los movimientos de ocupación que han surgido en los últimos años, que, a pesar de haber sido sumamente ineficaces hasta la fecha, han conducido a nuevas e interesantes configuraciones de grupos de interés. Lo que ha faltado, sin embargo, son los sistemas de coordinación cibernética necesarios para permitir que, efectivamente, estos grupos desiguales y fragmentarios alcancen el estatus de un poder contrahegemónico, un poder "de clase", en el sentido más amplio del término, que sea capaz de contrabalancear efectivamente los centros rapaces, aun si están desacreditados, del neoliberalismo. En efecto, es esto lo que debe ser formulado como la conclusión política de las teorías de la postfordización, más que cualquier otro tipo de sujeto político fantástico o estrictamente imaginario como la multitud. Solo cuando exista un poder que funcione efectivamente como un contrapeso, podrán las nuevas formas teóricas y socioeconómicas postcapitalistas diseminarse adecuadamente y arraigarse con éxito.[11]

La plasticidad postfordista también entra en juego en la otra gran historia política del día (título principal del

11. Alex Williams,"On Negative Solidarity and Post-Fordist Plasticity", *Splintering Bone Ashes*, 31 de enero de 2010, disponible en splinteringboneashes.blogspot.co.uk.

Daily Mail del jueves: "Ahora es una ciberguerra"): Julian Assange y WikiLeaks. No es el momento ahora de profundizar en esto, pero seguramente lo que podemos ver aquí -algo que no han captado los que dicen que las filtraciones solo cuentan lo que ya sabemos- es un nuevo nivel de crisis simbólica. El gran Otro autoritario siempre ha dependido del hecho de mantener una clara diferencia entre las declaraciones *off the record* y las proclamas oficiales, pero es precisamente esta distinción la que WikiLeaks (y sus sucesores) intenta abolir.

En el tren de regreso a casa, leí que un integrante del gobierno de Cameron, Nick Clegg, denunciaba a los "estudiantes soñadores" en la primera página del *Evening Standard*. "Me sentiría avergonzado si no lidiara con el modo en que el mundo es, lo cual no es lo mismo que soñar con el modo en que me gustaría que el mundo fuera": realismo capitalista en pocas palabras. (Un desafortunado eco del célebre eslogan de Bobby Kennedy: "Algunos hombres ven las cosas como son y explican por qué son así. Yo sueño con cosas que nunca existieron y digo por qué no existen". Vean cómo, bajo la presión del realismo capitalista, la retórica del liberalismo mainstream se ha invertido.)

Del ABC de Foucault al ABC de Barthes. La cobertura de la manifestación en el canal BBC News es una clase magistral de la técnica que Barthes denominó "anclaje". Lo que *vemos* son cargas de la policía montada y algunos daños en la propiedad; lo que *escuchamos* (valientemente narrado por un reportero con casco, ubicado detrás de la línea policial) es la "violencia" de los estudiantes que se manifiestan. (No es accidental, por supuesto, que el reporte de Paul Mason provenga *del interior* del cerco policial.) Una de las características más notables de la cobertura de los medios desde el Día x ha sido la persistente equivalencia que se ha planteado entre violencia y daño a la propiedad. En mi caso, prácticamente no vi ningún caso de violencia o daño a la propiedad de parte de los manifestantes.

La violencia que yo veo es perpetrada por la policía: una fila de policías que revolean sus porras e imponen el cerco a los manifestantes de Whitehall. Del joven brutalmente herido por la policía, Alfie Meadows, supe solo más tarde, y la disyunción entre la realidad de la manifestación y su representación en los medios se vuelve más irritante, al punto de que ya casi no puedo soportar mirar la cobertura periodística. Mientras que un joven estudiante tiene que pasar por una operación cerebral, los medios están obsesionados con un "ataque" cosmético contra el coche del heredero del trono. Los efectos de toda esta situación son ambiguos,[12] pero está claro que el Reino Unido no ha estado tan visiblemente dividido desde la huelga de los mineros.

La tarde del Día x1, yendo de Trafalgar Square hacia Whitehall, no sabíamos hacia dónde íbamos o quién, si alguien, nos dirigía. Un mes después, la situación parece similar. Nos hemos escapado del fin de la historia hacia *terra incognita*. Lo cierto es que el viejo mundo se está desintegrando y pronto ya no será posible ni siquiera fingir que podemos regresar a él.

12. Dave Osler, "Thrashing Royal Rollers: Some Public Relations Tips", *Liberal Conspiracy*, 10 de diciembre de 2010, disponible en liberalconspiracy.org.

FÚTBOL / REALISMO CAPITALISTA / UTOPÍA[1]

FÚTBOL Y ANTIUTOPISMO NEOLIBERAL

"El fútbol inglés –sostiene el escritor Robin Carmody en su página *LiveJournal*– es una metáfora precisa de lo que los neoliberales han hecho en toda Inglaterra." Pero es más que una metáfora. El fútbol estuvo en la primera fila de la reingeniería total de la cultura, la sociedad y la economía inglesas realizada por el neoliberalismo durante los últimos treinta años. El neoliberalismo se presentó a sí mismo como supremamente realista, como el único realismo posible. Nos dijo que la utopía es imposible porque no hay algo así como la sociedad, sino solo individuos que persiguen intereses individuales. ¿Qué mejor imagen de este antiutopismo que la Premier League, con su arrogante e intocable élite de clubes, su sinergia con los conglomerados mediáticos multinacionales, sus jugadores que son notables

1. k-punk, "Football/Capitalist Realism/Utopia", 6 de julio de 2010, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

consumidores, sus dueños de clubes súper predadores que compran el éxito como si fuera otro yate? La competencia; la explotación; el fuerte que actúa con prepotencia sobre el débil; las fotos de los paparazzi de los fabulosamente acaudalados jugadores, amos del universo saliendo de las discotecas, exhibiendo el dinero recientemente obtenido: el fútbol es un combate antiigualitario nietzscheano. Olvida la utopía: en cambio, si eres joven, sueña con transformarte eventualmente en esto, en poseer estas mansiones en Cheshire, en tener una novia cíborg dotada. O, si eres demasiado viejo como para atarte los botines ultra publicitados, acostúmbrate a ser inferior, a nunca llegar a nada; sueña, en cambio, con una transformación mediática a través de un reality show o un premio de la lotería...

Sin embargo, la Premier League, a menudo, es tratada como si fuera una causa y no un efecto. Sin una crítica coherente y general al capitalismo, las quejas sobre la inflación de los sueldos de los jugadores no tienen sentido. Después de todo, no es dinero público redistribuido. Los acrecentados sueldos de los jugadores son una consecuencia de la misma dinámica de mercado, que, hasta la crisis de los bancos del último año, era considerada sacrosanta. Es posible detectar un amargo resentimiento contra la clase trabajadora –compartido por algunas facciones de la propia clase trabajadora– en el ataque a los ricos "inmerecidos" del fútbol. Pero todo esto (los altos sueldos de los jugadores, los exorbitantes precios de las entradas) es un efecto de la total subsunción del fútbol en el capital postfordista. ¿Y si no fuera así? ¿Y si hubiera sido de otra manera?

LAS UTOPÍAS PERDIDAS DEL FÚTBOL (EN NOTTINGHAM)

Hay un momento conmovedor en la biografía de Brian Clough escrita por Duncan Hamilton –también narrado en

The Damned United [El nuevo entrenador] de David Peace–, cuando Clough y Peter Taylor, ambos entrenadores que "querían que los constructores de barcos ganaran tanto como los dueños de barcos", van a escuchar al político Harold Wilson y se retiran iluminados por la efervescencia del optimismo del Viejo Laborismo, avivado por la perspectiva de una nueva era para el proletariado. "Es posible escuchar la pasión por el cambio en lo que dijo", le cuenta Clough a Hamilton. "Volvimos a la casa de Taylor con esa misma efervescencia en nosotros." Es como una escena de *Our Friends in The North*: Nuestros amigos en las Midlands, quizás. El futuro que Clough y Taylor anticiparon, por supuesto, nunca llegó. Hay un paralelo, tal vez, con otra escena terriblemente dolorosa del libro de Hamilton: Peter Taylor habla de la segunda victoria del Forest en la Copa de Europa y dice que ese era solo el comienzo... Lo que, de hecho, hubo después fueron resultados decepcionantes y jugadores sobrevalorados, declinación y mediocridad, la disolución final de la volátil sociedad entre Clough y Taylor, una grieta abierta entre dos hombres que continuarían resentidos hasta la muerte de Taylor. ¿Quién de nosotros puede identificar el momento en que nuestro mayor triunfo ya pasó? ¿Y cuán soportable sería la vida si pudiéramos hacerlo? Si el valiente nuevo mundo no ha llegado para la clase trabajadora, sí lo hizo para Clough personalmente. En lugar de estar a la vanguardia de una clase trabajadora nuevamente firme, el período de mayor éxito de Clough coincidió con el declive del colectivismo proletario de posguerra. Clough fue, a veces, desdeñado por ser "un socialista de champagne", ya que no veía contradicción entre ser de izquierda y alcanzar el éxito. Como muchos que nacieron pobres, Clough nunca fue capaz de creer por completo que finalmente había vencido a la pobreza. De allí, todas esas apariciones televisivas, las columnas fantasmas y los rumores instalados. En su reseña de *The Damned United* [El nuevo entrenador] para *The*

Guardian, Chris Petit sostiene que Clough "personificaba muchos de los dilemas que vendrían con la Gran Bretaña de Thatcher: su carrera fue una constante lucha entre la autoproclamación y el trabajo en equipo, entre la rectitud y el alcohol, entre la irregularidad financiera y la creencia de que el fútbol era algo más que adquisiciones".[2] La Premier League terminó con esto, destruyó finalmente lo que quedaba del mundo de Clough que ya se estaba derrumbando, un mundo en el que los entrenadores de la clase trabajadora podían ser más inteligentes y superar a los engreídos patriarcas patricios, un mundo en el que los clubes provinciales no financiados podían vencer a los colosos establecidos. Su declive final fue demasiado puntual. Con Clough como un enfermo Lear al mando, Forest descendió en 1993, al finalizar la primera temporada de la Premier League.

EL FIN DE UNA ERA

Mayo de 2009. El vistoso Barcelona derrota al Manchester United en la final de la Champions League europea. Manchester United representa el crudo principio de realidad capitalista en el fútbol moderno. Solo los que ya son exitosos y ricos pueden ganar. Los hinchas sueñan hoy no con que su club sea revivificado por un entrenador genial como Brian Clough, sino con que sea salvado por la generosidad de un plutócrata aburrido. Como es sabido, Barcelona no tiene anunciantes en su camiseta, solo el logo de UNICEF. El sponsor de la camiseta del United es AIG, la compañía de seguros que estuvo en el centro de la crisis financiera (según *The Economist*, "sus tentáculos se extienden a todas las partes de la economía"). La antiutopía neoliberal

2. Chris Petit, "Review: *The Damned United*", *The Guardian*, 19 de agosto de 2006, disponible en theguardian.com.

se desintegró con los rescates financieros a los bancos, incluso si sobrevive muerta en vida como un conjunto de *defaults* que dominan la realidad social.

El Barcelona es una asociación sin fines de lucro, cuyos miembros son sus dueños y la controlan; su eslogan es "Más que un club". ¿Nos da el Barça, con sus fundaciones y actividades educativas, una pista de cómo debería operar el fútbol en una utopía? El arte proletario, la belleza del trabajo en equipo, una competición, sí; pero no el combate cruel del realismo capitalista. Seguramente no exista una utopía que no incluya algo como esto...

EL JUEGO CAMBIÓ[1]

En una columna que escribí para esta publicación hace algunos meses, hice un llamamiento a una nueva negatividad con el mismo espíritu con el que Herbert Marcuse sostuvo que la función adecuada del arte es ser un "Gran Rechazo". ¿Qué mejor respuesta podría haber tenido que el enorme "NO" pintado en el césped de la Plaza del Parlamento en Londres durante una de las recientes protestas contra los recortes gubernamentales? Hace solo cuatro semanas, este tipo de negatividad todavía parecía ser una posibilidad distante en un lugar como el Reino Unido. Cuando, en una conferencia sobre arte público y civismo organizada por la fundación SKOR en Ámsterdam a fines de octubre, sugerí que pronto iban a surgir expresiones masivas de ira pública en el Reino Unido, algunos de los delegados británicos fueron escépticos y me acusaron de padecer "nostalgia revolucionaria". Yo confié en que ellos estaban siendo

1. "The Game Has Changed", *The Visual Artists' News Sheet*, enero-febrero de 2011.

exageradamente despectivos, pero no anticipé la escala de las protestas recientes.

Como Irlanda, el Reino Unido ha estado al frente de lo que he llamado "realismo capitalista", la visión de que, dado que el capitalismo es la única opción disponible, todo lo que podemos hacer es acomodarnos a él. En parte, el realismo capitalista de izquierda ha sido la negación del propio pesimismo y el desencanto de las personas y su proyección en los otros. Nada ocurrirá, continuaremos con nuestra apatía. Este tipo de diagnóstico voló por el aire luego del sorprendente movimiento estudiantil que desde noviembre ha modificado dramáticamente el paisaje político del Reino Unido. "La apatía está muerta", decía una de las pancartas de las protestas de Londres. "El juego cambió", cantaban los manifestantes. Y así es. Lo que hemos visto es un florecimiento de la actividad oposicional: no solo protestas masivas que condujeron a que los antagonismos sean exhibidos cada vez más brutalmente; sino también ocupaciones y acciones relámpago en los locales de algunas cadenas. Inevitablemente surgen comparaciones con Mayo del 68, pero este movimiento es, en muchos sentidos, más notable que lo que ocurrió hace cuarenta años. El 68 vino al final de la "revolución cultural" de los sesenta, una serie de desafíos a la metanarración marxista (y su afirmación de que todo podía ser reducido a la lucha de clases). El 68 presupuso tanto un proyecto político de izquierda creíble (del que se desviaría) y un contexto social democrático (que proveyó las condiciones para sus exorbitantes demandas). Pero hoy ambos han desaparecido definitivamente. Son un recuerdo lejano, incluso para los padres de muchos de los adolescentes que participaron de las protestas recientes. El movimiento actual ha tenido que construirse casi de la nada, en una situación en la que la izquierda revolucionaria no tiene ninguna infraestructura y en la que la izquierda moderada hace tiempo que aceptó el realismo capitalista. Y, quizá más

asombrosamente, ha sido construido por las víctimas más obvias del realismo capitalista, los jóvenes. Tampoco deberíamos olvidarnos –aunque, a menudo, lo hagamos– que el 68 fracasó. La nueva generación de manifestantes espera ganar. No poseen el derrotismo arraigado (ni la romantización del fracaso) que ha sido el vicio de gran parte de la llamada izquierda desde los sesenta. Otra diferencia entre el 68 y hoy es la composición de clase de los manifestantes. Los estudiantes universitarios en los sesenta eran una pequeña élite; mientras que muchos de los estudiantes involucrados en la ola actual de manifestaciones son de la clase trabajadora. El 68 estuvo vinculado a una breve alianza entre los trabajadores y los estudiantes, pero muchos de los estudiantes de hoy ya son también trabajadores, obligados a tener trabajos de media jornada –y habitualmente de jornada completa– para poder seguir estudiando. De modo similar, el modelo fordista del trabajador (alguien que pasa cuarenta horas por semana en una fábrica durante cuarenta años de su vida) hace tiempo que ha sido reemplazado por el trabajo precario, que asume la "flexibilidad" y los contratos a corto plazo. Finalmente, las nuevas tecnologías jugaron un rol fundamental en el movimiento actual. La capacidad de respuesta inmediata que está en la naturaleza de las protestas solo ha sido posible gracias a las redes sociales, como Facebook y Twitter.

En el Reino Unido, el gobierno hizo foco en la educación, las artes, los servicios públicos y los beneficios sociales para imponer recortes impresionantemente punitivos. La justificación de los recortes en todas esas áreas ha sido el argumento del realismo capitalista de que "no hay más dinero". Sus oponentes han señalado, con razón, que este es un débil pretexto utilizado por el neoliberalismo para proseguir con su incompleto proyecto ideológico de eliminar el espacio público. Esto ha creado las condiciones para una alianza entre todos esos grupos que "naturalmente" son hostiles al neoliberalismo. En cuanto al

arte y la educación, lo que estamos viendo es una potencial reconsolidación de la relación entre la bohemia (aquella parte de la burguesía que desprecia los valores comerciales) y la clase trabajadora. Esa relación, que le permitió a la clase trabajadora *arty* escapar del trabajo pesado, y a la clase media bohemia conectarse con las energías mutantes de la cultura proletaria, fue el motor de la cultura popular británica e irlandesa durante los sesenta, los setenta y los ochenta. ¿Podrá el antagonismo actual revivirla? No encuentro razones para no ser optimista.

CAPITALISMO CREATIVO[1]

Debemos vivir esta realidad muerta, este pasaje loco. Tal y como hemos vivido la cárcel, como una paradójica y ferocísima manera de reafirmar la vida. La cárcel, el contacto y la violencia de la muerte [...]. Estábamos condenados a sufrir osiánicas alucinaciones. Ya no había alternativa. Es cierto, para nosotros nunca había habido alternativa al mundo, sino siempre alternativa en el mundo. A la Rauschenberg: un mundo asumido, destrozado, reinventado en la forma de su monstruosidad. Pero ahora nos habían arrebatado la posibilidad misma de un heroísmo semejante [...]. Debemos vivir y sufrir la derrota de la verdad, de nuestra verdad. Debemos destruir su representación, su continuidad, su memoria, su huella. Hay que rechazar todo subterfugio en el reconocimiento de que la realidad ha cambiado, y con ella, la verdad. Hay que despojarse hasta de la propia biografía. Cambiar la sangre en las venas.

Antonio Negri, *Arte y multitud*[2]

1. "Creative Capitalism", *The Visual Artists' News Sheet*, marzo-abril de 2011.
2. Antonio Negri, *Arte y multitud*, Madrid, Trotta, 2000.

Arte y multitud de Negri está compuesto por nueve cartas, la mayoría escrita a sus amigos a fines de los ochenta, durante su exilio en Francia. Negri describe aquí las miserias que sufrió la izquierda luego de las derrotas de la década de 1970: la destrucción de todas sus esperanzas, el modo en que fue superada por el neoliberalismo que instaló el pensamiento comercial en todas las áreas de la vida cotidiana exitosamente. Lo que emerge aquí, en otras palabras, es un recuento de los efectos secundarios inmediatos de la instalación de lo que he llamado realismo capitalista, la visión de que, dado que no hay alternativas al capitalismo, la única actitud posible consiste en ajustarse a sus demandas. Negri plantea el aprieto de la izquierda muy agudamente.

Regresar a las aparentes certezas de las viejas formas de la militancia sería condenarnos a la irrelevancia, la obsolescencia, transformarnos en una reliquia histórica; pero aceptar la nueva situación, adaptarse a ella, significaría aceptar la derrota total. La única posibilidad, sugiere Negri, es soportar el tiempo en el desierto como un tipo de prueba religiosa: un momento de renovación terrible y terrorífico, una transformación del sujeto revolucionario que ocurre en el preciso momento en que la revolución parece imposible y las fuerzas de la reacción controlan todo. La nueva situación (la mutación del capital en una nueva forma postfordista en la que el trabajo se vuelve "inmaterial", "flexible" y propenso a las presiones de la globalización) ofrece nuevas potencialidades que deben ser adoptadas.

Al leer estas misivas, por momentos extraordinarias, me encuentro, como siempre, persuadido por el análisis negativo de Negri: su visión de la cultura y de la conciencia completamente subsumidas por el capital. Pero estoy mucho menos convencido de su alternativa positiva a este dominio banal y, sin embargo, oscuro. Como sus inspiradores, Deleuze y Guattari, Negri es un vitalista que a la fuerza necrótica del capital le opone la potencia viva de la creatividad de la multitud.

El arte, sostiene Negri, es intrínsecamente rebelde y subversivo. Aunque el propio Negri reconozca los peligros de obtener demasiado consuelo en el arte, termina manteniendo su fe en él. Escribe Negri: "Cuando yo mismo sufría la derrota política de los años setenta y en la desesperación más profunda pedía al arte que me ayudara a soportarla y me explicara cuáles eran las vías individuales de resistencia y de redención sobrevaloraba las posibilidades del arte". Sin embargo, enseguida postula que el arte "es la perenne demostración de la irreductibilidad de la libertad, de la acción subversiva, del amor por la transformación radical".

Desde su punto de vista, no hay contradicción entre estas dos afirmaciones. Lo que él afirma es que un individuo nunca podrá encontrar la salida del abatimiento solo a través del arte; más bien, solo a través de nuevas formas de solidaridad que necesariamente tienen que involucrar al arte, ese escape será posible. Si el punto sobre la colectividad nunca ha sido más urgente, la alabanza de Negri al arte parece extrañamente nostálgica, ya que la era del realismo capitalista también ha experimentado todo tipo de sinergias entre el arte y los negocios, nunca mejor plasmadas que en el concepto de "industrias creativas".

Por supuesto es posible argumentar que el arte que ha dominado en el realismo capitalista, con su valor artístico y comercial enormemente inflado, es un arte falso, una traición y una disolución de la militancia inherente a él. Pero ¿por qué no seguir a fondo la lógica de la negatividad de Negri y sostener que no existe una energía utópica ya existente, *ready-made*; que no hay algo que, por su propia naturaleza, resista incorporarse al capital? De este modo, no sería, entonces, un problema de creatividad versus capitalismo, o de que el capitalismo captura la creatividad de la multitud. En cambio, el enemigo podría ahora ser llamado más adecuadamente capitalismo creativo, y para vencerlo no se necesitarán nuevos modos de positivismo, sino nuevos tipos de negatividad.

LA ADMINISTRACIÓN DE LA REALIDAD[1]

Los defensores del periodista y escritor Johann Hari[2] (y, además, prácticamente defensas que sirvieron para resaltar cuán complaciente es la prensa blanca británica con cualquiera que haya salido de Oxford o Cambridge) pueden haber utilizado patéticamente la historia del hackeo

1. k-punk, "Reality Management", 5 de julio de 2011, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

2. En el año 2011 el periodista Johann Hari fue protagonista de dos escándalos: primero, fue acusado de plagio al incluir en sus artículos citas que sus entrevistados habían entregado previamente a otros periodistas, como si fueran el producto de su propia entrevista y, posteriormente, se descubrió que había editado de manera anónima las páginas de Wikipedia de una serie de periodistas críticos de su trabajo para presentarlos de manera negativa. Estos comportamientos resultaron en un daño significativo a la reputación de Hari y se le pidió que devolviera el Premio Orwell 2008. En segundo lugar, el escándalo de hackeo telefónico del matutino *News International* fue una controversia por escuchas ilegales realizadas por periodistas a celebridades, políticos, miembros de la familia real británica, familiares de soldados británicos fallecidos y víctimas de los atentados del 7 de julio de 2005. La protesta pública resultante contra News Corporation y su propietario Rupert Murdoch llevó a varias renuncias de alto perfil, incluida la de Murdoch como director de News Corporation. [N. del T.]

de *News of the World* para minimizar las fechorías de su muchacho, pero la realidad es que la situación de Hari y de *News of the World* es parte de una misma crisis que también incluye el video de "Las huelgas están equivocadas" de Ed Miliband[3] y una ciberguerra en curso (WikiLeaks, Lulzsec, 4Chan). Quizás la razón por la que el diálogo entre Assange y Žižek haya sido tan decepcionante fue que el punto central de Žižek sobre la crisis de la eficiencia simbólica es hoy tan evidente que no requiere demasiada elaboración. Una cosa es nuestro conocimiento sobre las prácticas corruptas en las que la élite del poder se involucra rutinariamente; otra es que ese conocimiento sea oficialmente validado. El espacio que el poder necesita para administrar la realidad está desapareciendo.

En el caso del video de "Milibot", las manipulaciones fuera de cámara de los relacionistas públicos parecen menos un arte oscuro que una comedia surrealista; Miliband parece una de esas entidades ROM de *eXistenZ*, solo capaz de formular una respuesta preestablecida frente a cualquier pregunta. La revelación de las manipulaciones de Hari es significativa, a su vez, porque (como Petra Davis sostuvo en su *feed* de Twitter) mostró cómo su construcción de la "realidad del sentido común" depende de técnicas propias de la ficción. Al leer nuevamente los artículos de Hari, sorprende bastante lo burdas que eran esas técnicas: un "ella dio una pitada al omnipresente cigarrillo" por aquí, y un "él pidió más vino" por allá, insertados entre largos párrafos de texto pirateado. Es como si la carrera de "entrevistador" de Hari fuera una gran broma posmoderna,

3. Ed Miliband fue líder del Partido Laborista entre 2010 y 2015. En la entrevista televisiva a la que hace referencia Fisher, un periodista le hace cinco preguntas diferentes sobre las huelgas del sector público y cada vez Miliband responde exactamente lo mismo, palabra por palabra, como si se tratara de un robot: que las huelgas están mal mientras las negociaciones aún están en curso. El bizarro episodio generó diversos debates en torno a la relación entre periodismo e información. [N. del T.]

y este episodio, en realidad, sería el equivalente del escándalo Sokal[4] para el empirismo liberal. Fue oportuno que la denuncia contra Hari por parte del Grupo de Apoyo Deterritorial (DSG)[5] comenzó con las feroces críticas de Hari a Negri, una clase magistral de propaganda liberal y aversión instintiva a la teoría. Hari, formado en la educación privada, les asegura a sus lectores que no pudo entender *Imperio* y que, por lo tanto, no deberían tomarse el trabajo de leerlo. La vieja rutina: *nosotros no lo leímos para que ustedes no tengan que hacerlo*... La "entrevista" a Negri oscila burdamente entre los ataques personales y la apelación a ciertas obviedades (por supuesto que el comunismo es malo, pero ¿por qué este viejo malhumorado no lo admite?). Sin embargo, la conclusión de Hari ("aquí es donde viene a morir el marxismo revolucionario. Ha sido reducido a un oscuro salón de juegos para burgueses nostálgicos envejecidos") hoy se lee, ella misma, como una reliquia de un mundo pasado. Las "certezas" y las evidencias del pasado cercano se desarman más rápido de lo que podemos seguirles el paso.

En cuanto a la historia de *News of the World*, está claro que no solo tiene que ver con *News of the World* o con el hackeo de teléfonos. La clase dirigente en su totalidad, y la totalidad de su modo de gobierno, es acusada. Todos los signos indican que la táctica estándar de contención del neoliberalismo (ofrecer a un individuo como

4. El escándalo Sokal fue un famoso engaño logrado por el físico Alan Sokal para exponer al equipo editorial de la importante revista académica de humanidades *Social Text*, con el fin de reflexionar acerca de la "rigurosidad y evaluación" que manejan este tipo de revistas a la hora de recepcionar publicaciones. El artículo que presentó y que publicaron sostenía la asombrosa tesis de que la gravedad existe solamente porque la sociedad se comporta como si existiera, por lo tanto si no creyéramos en ella no nos afectaría. El mismo día de su publicación, Sokal anunciaba en otra revista, *Lingua Franca*, que el artículo era un engaño. [N. del T.]

5. Deterritorial Support Group, "Hari Kari/Hackery", 17 de junio de 2011, disponible en deterritorialsupportgroup.wordpress.com.

chivo expiatorio/trofeo para desviar la atención de una tendencia estructural) está comenzando a fracasar. News International intenta resacrificar un chivo expiatorio que ya había entregado (Coulson), pero el proceso está fuera de su control y ahora tiene una dinámica propia, que pronto arrastrará también a otros periódicos. Lo que se quiso hacer pasar por una serie de incidentes desconectados, hoy, aparece como lo que siempre fue: una red mundial de corrupción cuya opacidad bizantina recuerda a algo salido de la serie *The Wire* o de una novela de David Peace. Una red oscura compuesta por investigadores privados, el submundo criminal, la prensa amarilla, los conglomerados mediáticos multinacionales, la policía, políticos, los bancos y los cuerpos que supuestamente los regulan (que, en el mejor de los casos, son impotentes, y, en el peor, parte del problema) ya no puede escapar del escrutinio público. Se trata menos de una conspiración que de una red de complicidades: miedo en todas partes; ya nadie confía en nadie; todo depende de quien tenga información de quien... Los policías vigilan a los hackers que vigilan a los policías; los políticos amenazados buscan favores...

Lo que caracteriza al realismo capitalista es un fatalismo a nivel político, donde nada puede cambiar, sino solamente profundizarse en la dirección de la neoliberalización, y un voluntarismo mágico en el nivel individual: no puedes lograr nada, si tan solo hicieras más cursos, escucharas a Mary Portas o a Kirstie Allsopp, o *te esforzaras más*... El voluntarismo mágico, naturalmente, también impulsa la cultura de la prensa amarilla de la culpa individual (¡renuncie!, ¡renuncie!), en la que los mismos periódicos hoy están atrapados; aunque, como señaló Zone Styx, News International claramente espera mucho más de los gerentes del servicio público, como Sharon Shoesmith, de lo que espera de sus propios ejecutivos. ¡Individualicen, individualicen!, insiste la ideología capitalista.

En realidad, un nivel tolerable de cinismo sobre los medios le sirve al sistema de medios del realismo capitalista. Dado que los medios han reemplazado a la esfera pública, y si consideramos que los periodistas y los políticos son percibidos como "todos mentirosos", como ampliamente lo son, entonces no hay ninguna esperanza en la vida pública. Las exculpaciones de los escritorzuelos que buscan éxito apelan a un hobbesianismo de mercado: les dan a las personas lo que ellas quieren, aun sin admitir que eso les gusta. Cuando, sumergidos en la *jouissance* del autodesprecio y otros estimulantes a elección, los gacetilleros se muestran como "príncipes de la oscuridad", se ven a sí mismos reflejando el cinismo repudiado del propio público. *A nadie le gusta trabajar en las cloacas, pero ¿no adoran las pequeñas gotas de emoción que desenterramos para ustedes?* De modo similar, el investigador privado Glenn Mulcaire lloriquea porque *News of the World* lo presionó para que obtenga resultados. Esto no es solo una excusa: lo que vemos aquí es, en parte, la consecuencia de las intensas presiones competitivas en el trabajo de los medios impresos a medida que declina su participación en el mercado. Nuevamente la solidaridad negativa: una carrera hacia profundidades tan infernalmente presurizadas que solo los crustáceos subhumanos que respiran alcohol pueden sobrevivir allí. (Basta con mirar al escritorzuelo ex *News of the World,* Paul McMullan, para comprobarlo.) A medida que los que jugaron su rol van saliendo a la luz uno por uno, las viejas miradas de desdén se transforman en quejas familiares: así es la realidad, no podemos evitarlo; así es como son las cosas... Pero debemos escuchar sus excusas como denuncias de un sistema: observen a lo que pueden reducir a un ser humano la competencia despiadada y un estado miserable de explotación laboral.

Todo esto significa que unos pocos despidos aquí y allá claramente no serán suficientes. Lo que se necesita, como Dan Hind sostiene, es una reforma total de los medios:

> La estructura de poder y de toma de decisiones en los medios no puede continuar sin cambios. Los empleados de las grandes organizaciones de medios tienen el control monopólico de las decisiones sobre lo que se investiga y sobre qué relevancia se le da a los resultados de esas investigaciones. Ellos no quisieron o no han sido capaces de utilizar ese poder monopólico para el interés público. Por consiguiente, es tiempo de ejercer nuestro derecho democrático a comunicarnos libremente entre nosotros. Cada uno de nosotros debe tomar a cargo una fracción del poder de iniciar y publicar investigaciones. Si no lo hacemos, nuestra vida pública continuará siendo un caos de cuentos de hadas oficialmente sancionados, de excusas falsas y abusos grotescos ejercidos sobre los inocentes, en el que las fuerzas del mercado y las prerrogativas de la élite establecen los límites de nuestro entendimiento y, por lo tanto, de nuestra capacidad de autogobernarnos.[6]

Durante el debate de emergencia de hoy en la Cámara de los Comunes, muchos de los parlamentarios tenían un aire aliviado y ligeramente perplejo propio de los partidarios y las víctimas de acoso que no pueden creer que la tiranía esté llegando a su fin. Como Assange dijo el sábado –y como Dan Hind también sostiene en *The Return of the Public*–, la función de los medios corporativos ha sido aislar a las personas, hacerles perder la confianza en su descontento controlado por los intereses comerciales. Esto ha sido combatido por medio de la producción de nuevas colectividades de disenso, tanto *on line* como en las calles. Lo que estamos viendo en este extraordinario momento de transición es que el sistema de administración de la realidad está implosionando al mismo tiempo que está siendo desautorizado desde fuera. Y este es solo el comienzo; todavía no han visto nada.

6. Dan Hind, "The Limits of Acceptable Controversy", *The Return of the Public*, 5 de julio de 2011, disponible en thereturnofthepublic.wordpress.com.

LA PRENSA AMARILLA EN EL REINO UNIDO[1]

Hizo falta toda una serie de declaraciones de compromiso condescendientes para que Cameron pudiera atravesar la sorprendente conferencia de prensa de esta mañana. Sobre el escándalo de los hackers telefónicos de *News of the World*, los acontecimientos se han sucedido tan velozmente esta semana que es fácil pasar por alto lo trascendentales que fueron algunas de las cosas que admitió. Muchos, con razón, no creen que Cameron vaya a actuar de acuerdo a lo que dijo. A veces, sin embargo, las palabras son actos, y el significado último de lo que Cameron declaró hoy constituyó un reconocimiento oficial –salido de la propia boca de la bestia– de que, en efecto, existe un sistema corrupto que involucra a la prensa, la policía y otros políticos, y que él está implicado. *Estamos todos juntos en esto*, observó con remordimiento, otra iteración de una frase que caracterizará a su desgraciado ministerio. Esto podría contar como el equivalente del realismo capitalista

1. k-punk, "UK Tabloid", 8 de julio de 2011, disponible en k-punk.org.

del reconocimiento de corrupción de Kruschev en la URSS. Hay otros que tampoco creen que esto conducirá a ningún lugar demasiado diferente. Si, como sostuve en mi último posteo, las escenas que vivimos hoy se asemejan al desenlace de *The Wire* o a una de las novelas de David Peace, entonces debemos confrontarnos nuevamente con la ambivalencia política de esas ficciones, dado que, después de todo, muestran al Sistema como una monstruosidad schopenhaueriana, impersonal e implacable, que se reproduce despiadadamente sin importar cuántas victorias locales provoque, sin importar cuántos individuos mueran o sean expuestos. ¿Es este un análisis del realismo capitalista o una contribución a él? Hoy es posible ver a Peace y la serie *The Wire* como el síntoma de un punto muerto político; las novelas de Peace muestran la derrota de la política colectiva, y *The Wire* disecciona las consecuencias de esa derrota.

Quizá lo que vemos hoy no proclame el colapso del sistema, pero estoy seguro de que esta semana se recordará como un momento en que el poder en el Reino Unido fue obligado a reconfigurarse. Estamos demasiado dispuestos a ver a los dueños de los medios como figuras maquiavélicas, siempre un paso adelante de los acontecimientos. Pero ningún imperio dura para siempre; incluso el operador más sagaz eventualmente pierde su toque, y Murdoch, recordemos, además de ser el dueño del periódico *News of the World*, es el hombre que compró la hoy difunta MySpace. Cerrar *News of the World* puede haber sido una maniobra inteligente, pero es una decisión que los Murdoch tomaron a la defensiva; fue una apuesta reactiva para recuperar la iniciativa, o al menos para ganar algo de terreno en una situación que continúa estando fuera de su control.

Todo esto es consecuencia de un exceso de poder. Si el viejo argumento autonomista es correcto y las innovaciones del capital fueron forzadas por actos de rechazo de parte de los trabajadores –y qué podría ilustrar mejor esta

tesis que la lucha de Murdoch contra los sindicatos en los ochenta–, entonces está claro, hoy, cuán descuidadas y burdas se volvieron las operaciones del capital a falta de una oposición efectiva. Esto es decadencia, no solamente en el sentido moral, sino también en el sentido del deterioro y la descomposición. Durante la gran burbuja del neoliberalismo de comienzos del siglo XXI, los periodistas, los policías y los políticos estaban tan confiados en que nunca estarían expuestos que se comportaban de un modo todavía más desvergonzadamente corrupto, y parecían tomar pocos recaudos para ocultar sus huellas. Lo que hoy también se vuelve más evidente es el rol fundamental que jugaron los medios amarillistas en el control biopolítico, central para la constitución de la hegemonía neoliberal. Mucho se dice sobre Murdoch, el gran poder en las sombras; pero su influencia sobre los políticos, como la que ejerce un periodista como Paul Dacre, depende mucho menos de lo que él puede hacer por ellos, y mucho más de lo que puede hacerles *a* ellos si lo hicieran enfadar a él o a su organización. Se sugiere, por ejemplo, que la razón por la que las "investigaciones" policiales anteriores sobre News International fueron tan inadecuadas es que News International poseía información comprometedora de los oficiales que investigaban, y los parlamentarios temían llamar a Rebekah Brooks a testificar porque habían sido advertidos de que podían ser humillados por los medios amarillistas. Dacre y Murdoch son los príncipes de la piedad y el cinismo.[2] La prensa amarilla neoliberal es casi un diagrama demasiado crudo del aparato de biocontrol burroughsiano: por un lado, estimula el exceso hedónico; mientras que, por el otro, lo condena. La vigilancia puede ser solamente virtual. Siempre hay algo potencialmente vergonzoso que puede ser sacado del clóset, ya que ¿la

2. Unemployed Negativity, "Clerks and Cynicism", 29 de julio de 2006, disponible en unemployednegativity.com.

vida de fantasía de quién no es humillante si es expuesta a la mirada del gran Otro? Sin importar quién pueda ser la víctima de estas revelaciones, ellas sirven a los propósitos de la derecha, porque refuerzan un relato hobbesiano de la "naturaleza humana": todos deben valerse por sí mismos; todos tienen un precio; todos son sexualmente incontinentes si se les da la oportunidad. No es casual que Ellroy haya llamado *América* [*American Tabloid*] a su gran obra de desmitologización política.

Pero fue la unión de piedad y cinismo la que, en última instancia, terminó con *News of the World*. Las denuncias de que prácticamente todas las causas o individuos sobre los que *News of the World* se ocupaba tan sentimental y santurronamente (nuestros soldados, los niños asesinados, las víctimas del 7/7) estaban siendo escuchados ilegalmente significa que la distancia entre la piedad pública y el cinismo privado ya no puede ser mantenida.

Lean la historia enlatada de Adam Curtis sobre Murdoch[3] y es instructivo ver cómo la justificación del sensacionalismo de la prensa amarilla ha cambiado. La negación de Murdoch de que *News of the World* sería procaz, cuando tomó el control del periódico en la era de la socialdemocracia, dio paso a la afirmación del neoliberalismo de que solo le daba a la gente lo que ellos querían. Esta fue la línea que el estúpido, torpe y reaccionario Jon Gaunt siguió en *Question Time* anoche. No hay nada más triste que un populista impopular, y la provocación de Gaunt a Hugh Grant ("si no hubieras querido estar en la portada de los periódicos, deberías haberla mantenido guardada en los pantalones", "¿quién eres *tú* para decirle a la gente lo que pueden o no mirar?") malinterpretó el ánimo de la audiencia vergonzosamente. El sensacionalismo de la prensa amarilla es una droga; sin embargo, anoche, había una

3. Adam Curtis, "Rupert Murdoch: A Portrait of Satan", BBC, 30 de enero de 2011, disponible en bbc.co.uk

sensación de que la audiencia de *Question Time* ya no estaba dispuesta a ocultarse a sí misma el costo de procurar ese golpe barato. Había poco apetito por la retórica aparentemente pintoresca sobre su "elección" y su paternalismo. Los viejos argumentos neoliberales que Gaunt vendía sin fortuna tenían el atractivo de una comida rápida del día anterior. Con lo que nos quedamos es con un conjunto de preguntas sobre la cultura, que hoy son planteadas nuevamente con una fuerza renovada: el neoliberalismo ha fracasado; la cultura patricia a la que derrotó no puede ser revivida, ni debería serlo. ¿Hacia dónde vamos entonces?

EL FUTURO TODAVÍA ES NUESTRO: AUTONOMÍA Y POSTCAPITALISMO[1]

La reciente serie de documentales de Adam Curtis *All Watched Over by Machines of Loving Grace* sostiene que los discursos de autoorganización, que en el pasado estaban asociados a la contracultura, hoy han sido absorbidos por la ideología dominante. Las jerarquías fueron malas; las redes fueron buenas. La propia organización, como sinónimo de "control verticalista", era opresiva e ineficiente. Claramente hay algo en los argumentos de Curtis. Casi todo el discurso político mainstream sospecha, y es escéptico, del Estado, la planificación y las posibilidades del cambio político organizado. Esto alimenta un marco ideológico que he llamado realismo capitalista: si el cambio sistémico nunca puede ocurrir, todo lo que podemos hacer es sacar el mejor provecho del capitalismo.

No hay dudas de que la derecha ha sido capaz de aprovechar la identificación de la izquierda con una versión de

1. "The Future is Still Ours: Autonomy and Post-Capitalism", *Auto Italia South East*, 2011, disponible en autoitaliasoutheast.org.

la política supuestamente "verticalista". El neoliberalismo impuso un modelo de tiempo histórico que ubica la centralización burocrática en el pasado, en contraste con la "modernización", que se presenta como un sinónimo de "flexibilidad" y "elección individual". Más recientemente, la idea de la Gran Sociedad, que ha sido objeto de muchas burlas, es, en efecto, una versión de derecha del autonomismo. La obra de Phillip Blond, uno de los arquitectos del concepto de la "Gran Sociedad", está saturada de la retórica de la autoorganización. En el reporte "The Ownership State", que escribió para el *think tank ResPublica*,[2] Blond escribe sobre "sistemas abiertos" que "reconocen que la incertidumbre y el cambio hacen que el comando y el control tradicionales sean inefectivos". Si bien las ideas de Blond han sido vistas por muchos como justificaciones que ocultan la agenda neoliberal de privatizaciones, el propio Blond las posiciona como críticas al neoliberalismo. Blond señala una paradoja que yo también discuto en *Realismo capitalista*: más que eliminar la burocracia, como había prometido, el neoliberalismo ha conducido a su proliferación. Dado que los servicios públicos nunca pueden funcionar como mercados "correctos", la imposición de las "soluciones de mercado" en la salud y la educación "genera una burocracia enorme y costosa de contables, evaluadores, inspectores, asesores y auditores; todos ocupados en asegurar la calidad y reafirmar un control que dificulta la innovación y la experimentación, y que mantiene los costos altos". Esos sistemas, escribe Blond, son:

> más orgánicos que mecánicos, y requieren para su funcionamiento un esquema mental de gerenciamiento completamente diferente. La estrategia y la reacción frente a los hechos son más significativas que la planificación

2. Phillip Blond, "The Ownership State", *ResPublica*, octubre de 2009, disponible en respublica.org.uk.

> detallada ("¡Fuego, listos, apunten!", como escribió Tom Peters); las jerarquías dan paso a las redes; la periferia es tan importante como el centro; el egoísmo y la competencia están equilibrados por la confianza y la cooperación; la iniciativa y la invención son requeridas por sobre el cumplimiento; mejorar la apariencia más que simplificar.

Dado que hoy la derecha está preparada para hablar en esos términos, está claro que las redes y los sistemas abiertos no son en sí mismos suficientes para salvarnos. Más bien, como Gilles Deleuze afirmó en su crucial ensayo "Post-scriptum sobre las sociedades de control",[3] las redes son simplemente el modo en que el poder opera en las sociedades "de control" que han reemplazado a las viejas estructuras "disciplinarias".

¿Todo esto, entonces, significa que las ideas de autonomía y autoorganización inevitablemente serán cooptadas por la derecha, y que no hay más potencial político en ellas para la izquierda? Definitivamente no; lejos de indicar una deficiencia en las ideas autonomistas, la cooptación de esas ideas por la derecha muestra que continúan siendo potentes. Ver lo que está mal en Blond y su apropiación del autonomismo también nos dirá algo sobre cuáles serán las diferencias entre la izquierda y la derecha en el futuro.

Curtis tiene razón cuando dice que el principal modo en que las ideas autonomistas han sido neutralizadas es siendo utilizadas *contra* la misma idea de organización política. Sin embargo, las teorías autonomistas continúan siendo fundamentales porque nos otorgan algunos recursos para construir un modelo de cómo podría llegar a ser la organización política de izquierda en las condiciones postfordistas de flexibilidad obligatoria,

3. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

globalización y producción justo a tiempo. Ya no podemos tener ninguna duda de que las condiciones que permitieron que surgiera "la vieja izquierda" han colapsado en el Norte Global; pero debemos tener el valor de no ser nostálgicos de ese mundo fordista perdido, con su monótono trabajo fabril y un movimiento obrero dominado por trabajadores industriales masculinos. Como Antonio Negri tan poderosamente expresó en una de las cartas recogidas en el recientemente publicado *Arte y multitud*, "Debemos vivir y sufrir la derrota de la verdad, de nuestra verdad. Debemos destruir su representación, su continuidad, su memoria, su huella. Hay que rechazar todo subterfugio en el reconocimiento de que la realidad ha cambiado, y con ella, la verdad [...] Cambiar la sangre en las venas".[4] Incluso si el desplazamiento hacia el llamado trabajo "cognitivo" ha sido sobreestimado –el simple hecho de que el trabajo involucre al habla no lo transforma en "cognitivo"; las tareas de un trabajador de un *call center* que repite mecánicamente las mismas frases durante todo el día no son más "cognitivas" que las de alguien en una línea de producción–, Antonio Negri tiene razón en que la liberación del trabajo repetitivo industrial es una victoria. Sin embargo, como Christian Marazzi señaló, los trabajadores han sido como los judíos del Viejo Testamento: liberados de la esclavitud de la fábrica fordista, hoy están abandonados en el desierto. Según Franco Berardi, el trabajo precario trae consigo nuevos tipos de miseria: la presión permanente, posibilitada por las telecomunicaciones móviles, implica que la jornada laboral ya no tenga cierre. Una población siempre conectada vive en un estado de depresión insomne, incapaz de desconectarse.

Pero lo que tiene que diferenciar a la izquierda de la derecha es un compromiso con la idea de que la liberación

4. Antonio Negri, *Arte y multitud*, Madrid, Trotta, 2000.

se encuentra en el futuro, no en el pasado. Tenemos que creer que el sistema de realidad del neoliberalismo, que está colapsando, no es la única modernidad posible; que, al contrario, es una forma cibergótica de barbarismo que utiliza la última tecnología para reforzar el poder de las viejas élites. Es posible que la tecnología y el trabajo se organicen de modos completamente diferentes a como están configurados hoy. Esta creencia en el futuro es una ventaja sobre la derecha. Las instituciones en red de Phillip Blond pueden tener un brillo cibernético, pero él mismo señala que deben estar situadas en un marco social reconsagrado a "los valores tradicionales" que provienen de la religión y la familia. Bien al contrario, nosotros debemos celebrar la desintegración de estos "valores" como la precondición necesaria para la aparición de nuevos tipos de solidaridad. Esta solidaridad no va a emerger automáticamente. Necesitará de la invención de nuevos tipos de instituciones, y de la transformación de los viejos cuerpos, como los sindicatos. Deleuze escribió en su ensayo sobre el "Control" que:

> Una de las cuestiones más importantes es la inadaptación de los sindicatos a esta situación: ligados históricamente a la lucha contra las disciplinas y a los centros de encierro, ¿cómo podrían adaptarse o dejar paso a nuevas formas de resistencia contra las sociedades de control? ¿Puede hallarse ya un esbozo de estas formas futuras, capaces de contrarrestar las delicias del marketing?

Quizás los lineamientos de ese futuro puedan verse en Latinoamérica, donde los gobiernos de izquierda facilitan la creación de colectivos dirigidos por los trabajadores. El problema ya no es más abandonar el Estado, el gobierno o la planificación, sino incluirlos en nuevos sistemas de retroalimentación que harán uso de –y constituirán– la inteligencia colectiva. Un movimiento que pueda reemplazar

al capitalismo global no requiere centralización, sino coordinación. ¿Qué forma tomará esa coordinación? ¿Cómo pueden trabajar juntas las diferentes luchas autónomas? Estas son las preguntas fundamentales que debemos hacernos a medida que comencemos a construir el mundo postcapitalista.

POBREZA ESTÉTICA[1]

"Una característica destacada de estas revueltas –escribió el diseñador Adrian Shaughnessy sobre los recientes disturbios en Inglaterra– ha sido el hecho de que el principal objetivo de los ataques fueron los locales de las principales marcas de la vida comercial británica."[2] En su artículo publicado en el *Design Observer*, Shaughnessy señala, además, que la mayoría de las tiendas que fueron blanco de los ataques (locales deportivos y de venta de teléfonos móviles) "gastan grandes sumas de dinero en identidad de marca, en el diseño de los locales, en las vidrieras y en publicidad profesional". Los comentarios al posteo de Shaughnessy fueron reveladores: muchos colegas diseñadores consideraron que el texto era, en el mejor de los casos, espurio, y, en el peor, ofensivo. ¿Los manifestantes no deberían responsabilizarse por su propio comportamiento?

1. "Aesthetic Poverty", *The Visual Artists' News Sheet*, septiembre de 2011.
2. Adrian Shaughnessy, "The Politics of Desire and Looting", *Design Observer*, 15 de agosto de 2011, disponible en designobserver.com.

¿Qué rol podría jugar el diseño en la incitación de tales acciones "criminales"?

Los comentarios reaccionarios sobre las revueltas han intentado minimizar la idea de que los manifestantes son los desfavorecidos. Los manifestantes tenían *smartphones* caros y vestían las mejores ropas deportivas, ¿cómo pueden ser pobres? Si bien esto ha sido exagerado –los lugares en los que ocurrieron las revueltas tendieron a ser áreas de pobreza y desempleo–, es verdad que, hasta donde podemos afirmar, la mayoría de los manifestantes no eran personas sin techo ni pasaban hambre. Pero hay otros tipos de miseria. Además de la pobreza "física", existe también una pobreza estética, evidente para cualquiera que se tome un segundo para observar las lúgubres vistas de las calles comerciales hipercorporativizadas de Inglaterra. Mientras que los ricos poseen los recursos materiales y culturales para "desenchufarse" de la deprimente banalidad de estos espacios clonados, los pobres están mucho más insertos en ellos. Esta inserción en ambientes físicos, sociales y mediáticos firmemente definidos es, de hecho, uno de los mayores síntomas de la pobreza estética.

Una característica del pánico moral provocado por las revueltas fue la declaración de que los manifestantes "destruían sus propias comunidades". Esto presupone que los manifestantes pertenecen a una "comunidad", y que las cadenas comerciales, en cualquier caso, pueden constituir un tipo de "comunidad". (Es verdad que los manifestantes no solo se dirigieron a las tiendas corporativas, y no quiero ni por un segundo minimizar la espantosa destrucción causada en los comercios pequeños y las viviendas, pero el caso es que la mayor parte de la destrucción y el saqueo tuvo como objetivo las cadenas corporativas.) El punto, más bien, no es que los manifestantes estaban afuera, no en una "comunidad", dado que, cada vez más, no existe algo así en el capitalismo tardío, sino solo la callada desesperación y la miserable resignación que caracteriza hoy a

la vida laboral de muchas personas. Se supone que el hecho de que algunos de los manifestantes tuvieran trabajo era prueba de que estas no eran insurrecciones de la clase baja. Muchos de los trabajos que los medios británicos mencionan constantemente (uno de los manifestantes, se proclamó, era asistente de aula; otro, curiosamente, no era más que diseñador gráfico) no indican que los manifestantes tuvieran malas perspectivas. Esos trabajos, que a menudo son de media jornada o temporales, son típicos de la "precariedad" en la que cada vez más jóvenes, tanto graduados como otros con poca o ninguna calificación, están languideciendo. Aquellos que agitan la idea de que ser "diseñador gráfico" automáticamente significa que estás habituado a la pobreza o a la desesperanza solo demuestran que han perdido el foco.

También vale la pena detenerse en el punto de los teléfonos móviles. Según lo que la teórica Jodi Dean ha llamado "capitalismo comunicativo", un *smartphone* ya no puede ser concebido como un mero "artículo de lujo". El capitalismo comunicativo no se trata de la producción de objetos materiales, sino de la circulación incesante de mensajes. El "contenido" de esta cultura proviene de los mismos usuarios; de allí que es más probable que el hecho de pagar por una interfaz a la matriz comunicativa sea como pagar por tu propia herramienta de trabajo, más que como comprar un bien de lujo. La misma distinción entre trabajo y no-trabajo, entre entretenimiento y labor, está erosionada. No hay horarios de oficina, ni salida del trabajo. Además de garantizar que estemos siempre conectados a la matriz de la comunicación, los *smartphones* se vinculan con otros dispositivos que les permiten a los empleadores convocar a trabajadores temporales en el momento en que los necesiten. Pero el uso notorio de las redes sociales y de la mensajería de Blackberry para propagar las revueltas muestra que el potencial de estas máquinas y de estos sitios web no se ha agotado en el capitalismo

comunicativo. Se ha dicho que las revueltas en Londres se diseminaron una vez que los grupos que habitualmente están involucrados en las disputas territoriales pactaron una tregua para poder aliarse contra las autoridades. Si bien difícilmente pueda decirse que las revueltas de Londres son una declaración política coherente, en el uso colectivo de las redes sociales quizá pueda encontrarse el comienzo de algo como una conciencia de clase. ¿Es muy fantasioso ver en la destrucción de las deprimentes fachadas del comercio corporativo un rechazo a la pobreza estética que el capitalismo corporativo impone en tantos de *nosotros*?

LAS ÚNICAS CERTEZAS SON LA MUERTE Y EL CAPITAL[1]

"Esto no es arte que existe en el mercado o que trata 'sobre' el mercado. Esto es arte que es el mercado; una serie de gestos hechos primaria y completamente para capturar y encarnar el valor financiero, y que solo secundariamente tienen otra función o virtud." Así describe Hari Kunzru en *The Guardian* la obra de Damien Hirst.[2] No me interesa ensayar aquí discusiones sobre el mérito de Hirst como artista; lo que me interesa es su estatus sintomático como una figura que personifica la penetración del capital en todas las áreas de la cultura. Como Kunzru señala, la propia relación de Hirst con el capital es más que cercana. Él es un "artista del 1%", y la manera en que se genera valor a partir de su obra, una mezcla de despliegue publicitario y explotación de los pobremente remunerados "asistentes" que, en realidad, producen muchas de las piezas, es un

1. "The Only Certainties are Death and Capital", *The Visual Artists' News Sheet*, mayo-junio de 2012.

2. Hari Kunzru, "Damien Hirst and the Great Art Market Heist", *The Guardian*, 16 de marzo de 2012, disponible en theguardian.com.

modelo de cómo se crea valor de cambio en el capitalismo tardío. La célebre subasta de Hirst "Beautiful Inside My Head Forever" tuvo lugar justo en el preciso momento en que colapsaba Lehman Brothers. Pero mientras los bancos quebraron, Hirst continúa siendo una marca poderosa. De hecho, algunas de las obras de Hirst son parte del conjunto que fue subastado cuando se puso a la venta la colección de arte de Lehman Brothers con el objetivo de recuperar algo para los acreedores del banco. El modo en que los precios de las piezas de Hirst se transformaron no solo en parte de la historia de las obras, sino prácticamente en su único interés, me recuerda mucho a Michael Jackson después de *Thriller*. Sin embargo, mientras Jackson fue trágicamente trastornado y destruido por la escala colosal de su éxito; Hirst da toda la impresión de estar perfectamente cómodo en el corazón de una fábrica que genera un capital enorme.

La actual retrospectiva de Hirst en la Tate debería verse hoy como un relicario de un mundo pasado, pero solamente resalta que el arte y la cultura tienen todavía que asimilar los traumáticos eventos de 2008. Nuestras imaginaciones todavía están dominadas (o deterioradas) por la obra que surgió de la mezcla excitada por la cocaína de hedonismo, cinismo y devoción que dominó al arte y la política en los noventa y los dos mil. Hirst es el Warhol del realismo capitalista, pero no tiene ni una pizca del inexpresivo carisma de él. En lugar de la robótica incomodidad de Warhol, Hirst ofrece una bonhomía masculina. La banalidad estudiada de Warhol se ha transformado en lo auténticamente ultrabanal. O, más bien, el fenómeno Hirst tipifica el modo en que, en el arte y el entretenimiento del capitalismo tardío, lo ultrabanal y lo superespectacular se han (con)fundido. Al ver los clichés repetidos sin entusiasmo, a medio cocer, de Hirst (la muerte como la antítesis de la vida; el arte como religión) en una entrevista televisiva en el marco de la cobertura de su actual

retrospectiva en la Tate, me impactó la ingenuidad de su pensamiento. Pero, nuevamente, ¿qué hay para decir sobre su obra que no se exprese por sí mismo? A pesar de su fijación con la muerte, esta es una obra que, en su lúgubre inmanencia, repudia la negatividad y no deja espacio para los comentarios.

Es esta obstinada negación a ser más de lo que existe la que iguala la obra de Hirst con lo que he llamado realismo capitalista. El realismo capitalista refiere a un conjunto de creencias y posturas políticas, pero también a un conjunto de puntos muertos estéticos. "Realismo" no connota aquí tanto un estilo realista, sino más bien la incapacidad de ver, pensar o imaginar más allá de las categorías capitalistas. No es casualidad que el entretenimiento de los "*realities*" salte a la palestra en el período de dominación neoliberal sin precedentes, anterior a la crisis bancaria de 2008. La obra de Hirst pertenece a un desarrollo correspondiente que podríamos llamar *reality art*. Los animales muertos en formol realmente son animales muertos. La calavera realmente es una calavera. Esta tautología inercial quizás sea el "punto" real de la obra de Hirst, y también la razón por la que vacía pero enfáticamente resonó en una época neoliberal caracterizada por el fatalismo político y la corrosión de la imaginación social. Las cosas son lo que son; no pueden ser re-imaginadas, transfiguradas o cambiadas. ¿Hay un objeto artístico que capture mejor esto que la calavera incrustada de diamantes de *For the Love of God* de Hirst, el objeto que viene a simbolizar, más que ningún otro, la decadencia y la vanidad del mundo neoliberal previo a 2008? *For the Love of God* explicita la lógica que guía a gran parte de la obra de Hirst: las únicas certezas son la muerte y el capital. Pero no puede decirnos nada sobre esto. Es un síntoma mudo que ejemplifica una condición que no puede describir ni trascender.

POR QUÉ LA SALUD MENTAL ES UN PROBLEMA POLÍTICO[1]

"Los suicidios por los beneficios sociales no existen. El suicidio es un problema de salud mental." Esa línea del antiguo funcionario laborista Luke Bozier resume la respuesta estándar de la derecha al sitio web Calum's List.[2] Según sus fundadores, el objetivo de Calum's List es "listar el número de muertes en las que la reforma de los beneficios sociales presuntamente tuvo un grado de culpabilidad, y realizar el mayor esfuerzo para trabajar en la reducción de este daño mortal". Los comentarios en el Twitter de Bozier fueron glosados en los blogs de Isabel Hardman, de *The Spectator*,[3] y Brendan O'Neill, de *The Telegraph*,[4] en sendos posteos.

1. "Why Mental Health is a Political Issue", *The Guardian*, 16 de julio de 2012, disponible en theguardian.com.

2. Ver calumslist.org.

3. Isabel Hardman, "Welfare Suicides Are Awful, But They're Still a Red Herring", *The Spectator*, 5 de julio de 2012, disponible en blogs.spectator.co.uk.

4. Brendan O'Neill, "This Exploitation of Suicidal People Is a New Low for Campaigners against Welfare Reform", *The Telegraph*, 3 de julio de 2012.

Hay algo más que un mero parecido al famoso chiste del caldero de Freud[5] en el manojo de argumentos incompatibles que estos tres presentan contra Calum's List. Sus principales reclamos fueron los siguientes: los suicidios no fueron causados por los cambios y, por lo tanto, mencionarlos es un acto de explotación oportunista; si los suicidios fueron causados por las reformas, esto no es una razón para abandonarlas; el problema no son las reformas en sí mismas, sino cómo fueron hechas (es decir, aquellos que fueron obligados a volver a trabajar deberían haber recibido un apoyo adecuado); el suicidio no es un acto racional, lo que da a entender que no puede tener un significado político.

No quiero discutir aquí si algunos casos específicos de suicidios fueron causados o no por la nueva legislación. Pero sí quiero refutar la bizarra idea de que, en principio, los suicidios no pueden ser considerados como evidencia contra los cambios en el sistema de beneficios sociales. Si el hecho de que una persona muera como consecuencia de la implementación de medidas no puede ser utilizado como evidencia de que la legislación tiene efectos nocivos, ¿qué más podría serlo?

O'Neill exhibe una actitud extrañamente sentenciosa al sostener que el suicidio "no es una respuesta racional a la adversidad económica; no es una respuesta racional frente al recorte de beneficios". Este es un caso espectacular de no entender el punto: la capacidad de actuar racionalmente de muchos de los que sufren enfermedades mentales está dañada, y esa es una de las razones por las que necesitan ser protegidos. En cuanto a la idea de que los que regresan a sus trabajos deben recibir una contención adecuada, el problema justamente es la falta de esa contención. Atos, la agencia responsable de evaluar si los solicitantes están en condiciones de trabajar, recibió una gran cantidad de

5. En el chiste referido, alguien le reclama a otro una indemnización por un caldero que le había prestado y que había sido devuelto agujereado. [N. del T.]

apelaciones contra sus evaluaciones. ¿Y quién puede confiar en que el gobierno va a contener adecuadamente a los que regresan al trabajo cuando le confía la transición a una agencia desacreditada como A4e?

Pero hay aquí un problema más general. Algunos de los comentaristas de derecha que condenan a Calum's List han deplorado la "politización" de las enfermedades mentales, cuando el problema es exactamente el contrario. Las enfermedades mentales han sido despolitizadas, de modo que hoy aceptamos sin cuestionamientos una situación en la que la depresión es la enfermedad más tratada por el Servicio Nacional de Salud (NHS). Las políticas neoliberales implementadas, en primer lugar, por los gobiernos de Thatcher en los ochenta y continuadas por el Nuevo Laborismo y la actual coalición han resultado en una privatización del estrés. Bajo el gobierno neoliberal, los trabajadores han visto sus salarios estancarse y sus condiciones de trabajo y su seguridad laboral precarizarse. Como *The Guardian* reporta hoy, los suicidios entre los hombres de mediana edad están en aumento, y Jane Powell, directora ejecutiva de Calm, la Campaña Contra la Vida Miserable, vincula este aumento, en parte, con el desempleo y el trabajo precarizado.[6] Dado que las mayores razones son por ansiedad, no sorprende que un gran porcentaje de la población se diagnostique a sí misma como deprimida crónica. Asimismo la medicalización de la depresión es parte del problema.

El NHS, como el sistema educativo y otros servicios públicos, ha sido forzado a intentar tratar el daño psíquico y social causado por la destrucción deliberada de la solidaridad y la seguridad. En otro tiempo, los trabajadores podían recurrir a los sindicatos si estaban expuestos a situaciones de estrés creciente; hoy, se los incentiva a ir a su médico clínico o, si tienen la suerte de que el NHS se los facilite, a un terapeuta.

6. Helen Nugent, "Suicide on the Rise Among Older Men", *The Guardian*, 15 de julio de 2012, disponible en theguardian.com.

Sería fácil argumentar que cada caso individual de depresión puede ser atribuido a causas económicas o políticas; pero también es igual de fácil sostener, como la perspectiva dominante sobre la depresión lo hace, que las raíces de todas las depresiones deben estar siempre en la química del cerebro individual o en las experiencias tempranas de la infancia. La mayoría de los psiquiatras asumen que las enfermedades mentales, como la depresión, son causadas por desequilibrios químicos del cerebro que pueden ser tratados con drogas. Así, gran parte de la psicoterapia no se ocupa de las causas sociales de la enfermedad mental.

El terapeuta radical David Smail sostiene que la visión de Margaret Thatcher de que no hay algo así como "la sociedad", sino solo individuos y sus familias, encuentra "un eco no reconocido en casi todos los acercamientos a la terapia". Terapias como la cognitivo-conductual combinan un enfoque centrado en los primeros años de vida con la doctrina de autoayuda que expresa que los individuos pueden transformarse en amos de su propio destino.

La idea es que "con la ayuda experta de tu terapista o consejero, se puede cambiar el mundo en el que estás y del que, en última instancia, eres responsable, para que ya no te provoque angustia". Smail llama a esta visión "voluntarismo mágico".

La depresión es el lado oscuro de la cultura empresarial, lo que ocurre cuando el voluntarismo mágico se confronta con oportunidades limitadas. Como el psicólogo Oliver James señaló en su libro *The Selfish Capitalist*, "en la sociedad empresarial de fantasía", se nos dice "que solo los ricos son ganadores y que el acceso a la cima está abierto a cualquiera que quiera trabajar lo suficiente para alcanzarlo, sin importar sus orígenes familiares, étnicos o sociales; si no triunfas, hay solo una persona a la que culpar". Ya es hora de que la culpa sea ubicada en otra parte. Necesitamos revertir la privatización del estrés y reconocer que la salud mental es un problema político.

LOS JUEGOS DEL HAMBRE DE LONDRES[1]

Bienvenidos a los Juegos del Hambre. La función de los Juegos del Hambre es suprimir los antagonismos a través del espectáculo y el terror. Del mismo modo, Londres 2012, precedido y acompañado por la militarización y el bloqueo autoritario de la ciudad, se lleva a cabo como un antídoto para el descontento. Las Olimpiadas felices –nos aseguran– arreglarán todo: desde reparar los daños causados por las revueltas del año pasado hasta despejar la "amenaza" de la independencia escocesa. Toda inquietud sobre Londres 2012 es reposicionada como "enojo" o "cinismo". Ese "lamento", dicen, tomó una ubicación adecuadamente marginal, ya que la mayoría disfruta de los Juegos, y el Comité Organizador está siendo reivindicado.

Toda la negatividad debe ser disipada de la semiósfera de las Olimpiadas. Vean la obra maestra de la circularidad

1. k-punk, "The London Hunger Games", 8 de agosto de 2012, disponible en k-punk.abstractdynamics.org.

en un blog que defiende los patrocinios de Coca-Cola y McDonald's de los Juegos:

> Si consideramos que ambos firmaron recientemente largas extensiones de sus contratos y las Olimpiadas están solo a unos pocos días de distancia, fue bastante irresponsable de parte de Jacques Rogge ser, en cierto modo, negativo con unos *sponsors* tan comprometidos con las Olimpiadas. Especialmente porque también llevó esa negatividad al COI y a los Juegos Olímpicos en un momento crucial.

¡La negatividad es mala porque provoca negatividad! La BBC incluso transmite periódicamente un pequeño film sobre la importancia del pensamiento positivo (aun si el pensamiento positivo puede obtener peores resultados).[2]

Lamentablemente, hasta el creador de la serie *Black Mirror* Charlie Brooker[3] se ha unido a los que piensan que la negatividad contra los Juegos fue exagerada. Pero una vez que se apaguen los reflectores olímpicos, la mayoría vendrá de una actitud de leve interés hacia el desinterés total por incluso los más dramáticos deportes olímpicos, por no hablar de los que claramente tienen una atracción limitada para los espectadores. Sin embargo, este no es el punto: el desasosiego alrededor de Londres 2012 nunca estuvo necesariamente basado en una hostilidad hacia los deportes. Disfrutar de los deportes y aborrecer al Comité Organizador y al COI son dos actitudes perfectamente compatibles.

El cinismo es casi la única respuesta racional frente a la contradicción del patrocinio de McDonald's y Coca-Cola (una de las cosas más visibles al pasar por el sitio olímpico con el tren de Liverpool Street es el logo de McDonald's).

2. Oliver Burkeman, "The Power of Negative Thinking", *The New York Times*, 4 de agosto de 2012, disponible en nytimes.com.

3. Charlie Brooker, "The Olympics: Better Than They Looked on the Tin", *The Guardian*, 5 de agosto de 2012, disponible en theguardian.com.

Como sostiene Paolo Virno, el cinismo es, hoy, una actitud que simplemente es un requisito para la subjetividad del capitalismo tardío, un modo de navegar en un mundo gobernado por reglas arbitrarias y sin fundamentos; pero –también asegura– "no es un accidente [...] que el cinismo más descarado esté acompañado por un sentimentalismo desatado". Una vez que los Juegos comenzaron, el cinismo pudo haberse reemplazado por una sentimentalidad administrada. La BBC se dedicó a propagar un histérico delirio publicitario, como Mike Marqusee lo describió luego de ver boxeo en el centro de exposiciones ExCel:

> Los comentaristas de la BBC repiten sin aire la misma ronda de superlativos –"increíble", "sensacional", "asombroso", "brillante", "increíble"–, contándonos una y otra vez lo únicas, lo especiales, lo extraordinarias que son estas Olimpiadas. Pareciera que ellos son los que consumen drogas para mejorar el rendimiento, no los competidores, en general, sobrios, serenos y realistas.[4]

Lamentablemente, en el ExCel, luego del refresco del boxeo vino el sopor completamente predecible de un paquete de video en el que celebridades hablaban banalmente sobre la "atmósfera" que hace que las Olimpiadas sean especiales y sobre el momento "inolvidable" del que tenemos el privilegio de ser parte.

La explotación afectiva es fundamental en el capitalismo tardío. El Caesar Flickerman (un entrevistador que extrae la mayor cantidad posible de afectos de los participantes de los Juegos del Hambre antes de que se enfrenten a sus muertes en la arena) de la BBC es el comentarista de campo "toquetón" Phil Jones. Las "entrevistas" de Jones con los exhaustos atletas tienen, seguramente,

4. Mike Marqusee, "London 2012: Spare Us the Jingoistic Olympic Hype", *The Guardian*, 7 de agosto de 2012, disponible en theguardian.com.

tantos rituales como un programa de la televisión estatal China. Emociónate. Emociónate nuevamente. Emociónate de otro modo. Agradece a la multitud.

Es a través de la emoción que la publicidad puede hacer una conexión espuria entre las marcas y el deporte; pero, como Marqusee señala, las relaciones públicas no pueden tolerar precisamente lo que hace que el deporte sea tan fascinante: su carácter imprevisible, el hecho de que el gran drama no esté garantizado.

El objetivo del patrocinio económico de los eventos culturales y deportivos no solo es el más banal acrecentar el reconocimiento de marca; la presencia de emblemas capitalistas en la publicidad de los eventos fuerza una asociación cuasi conductista que se registra en el nivel del sistema nervioso más que en el del conocimiento, entre capital y cultura. Es un refuerzo omnipresente del realismo capitalista.

Hay una extraña dualidad en las Olimpiadas, de modo que, *alrededor* de los Juegos, puede haber un bombardeo semiótico de explotación comercial; pero, en los espacios en los que compiten los atletas, hay una tímida castidad en cuanto a publicidad: incluso el O2 tuvo que ser renombrado North Greenwich Arena durante Londres 2012. Por supuesto, la razón fue que solo los que le pagan al COI por el privilegio pueden explotar comercialmente los Juegos. Sin embargo, las zonas en las que se ha minimizado la polución semiótica capitalista contrastan placenteramente con la omnipresente venta agresiva de mal gusto que está por todas partes, lo que nos invita a imaginar los Juegos sin capital.

Pero no tenemos que hacerlo. Es claro que lo que las personas *ya* disfrutan de los Juegos es todo de lo que el capital no es responsable: el esfuerzo de los atletas, la experiencia de compartir lo público. Si bien el recorrido de la antorcha fue un éxito, esto, también, no se debió al desfile en sí mismo –un deprimente carnaval corporativo

en todo el país, compuesto por vehículos decorados de Samsung, Coca-Cola y Lloyds TBS–, sino a que le permitió a las personas experimentar su propia sociabilidad. Noten también, por ejemplo, que la actuación británica, que mantuvo a la BBC en la espuma ultranacionalista, probablemente se debió más al financiamiento de la Lotería Nacional (pública-privatizada) que al patrocinio corporativo.

Los Juegos son el ejemplo más claro de la afirmación de Negri de que el capital es esencialmente parasitario. La contribución del capital a Londres 2012 ha sido de mala calidad y sistemáticamente sobrevalorada: sea la identidad de marca, con sus colores y tipografías infantiles (nos hemos acostumbrado al logo pero, de verdad, ¿hubo alguna vez un logo más vergonzosamente inepto en la historia del mundo para un evento de esta magnitud?), el estadio Olímpico, que prontamente será demolido, magnífico solo en su mediocridad, o el gran disparate del ArcelorMittal Orbit. El ArcelorMittal Orbit quizá sea el mejor símbolo de la relación parasitaria del capital con los Juegos de Londres 2012. Los ecos del *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladímir Tatlin dicen mucho sobre los puntos muertos, la inercia y la esterilidad de la cultura del realismo capitalista. Como Douglas Murphy señala, comparando al Orbit con el *Monumento* de Tatlin, "mientras que las curvas de Tatlin eran una anhelante evocación del impulso teleológico del materialismo dialéctico; los creadores del Orbit, en la justificación del proyecto, simplemente explicaron que 'iba a ser una declaración icónica sobre el formato torre'".[5]

Según Juliet Jacques, la "torre deconstruida" es –sin quererlo– el monumento perfecto para la Gran Bretaña del realismo capitalista:

5. Douglas Murphy, "Towers of Babble", *Frieze*, 1° de mayo de 2012, disponible en frieze.com.

Con su nombre y su financiamiento proveniente, en mayor parte, de la compañía de acero del multimillonario Lakshmi Mittal, quien aportó unos 19,2 millones de libras –el resto fue aportado por la Agencia de Desarrollo de Londres–, el Orbit es menos una estructura radical que una absolutamente conservadora. Al afirmar que se pagaría solo a través del alquiler de espacios privados para comer en su cima, Boris Johnson puede haber dicho mucho más sobre su legado de lo que tenía planeado, cuando la describió como "un lucrativo emprendimiento corporativo". En eso, el Orbit de Kapoor y Blamond captura el espíritu de su tiempo y lugar tanto como los diseños de Eiffel o Tatlin, pero quizás no del modo en que ellos pensaron.[6]

6. Juliet Jacques, "The ArcelorMittal Orbit: London's Eiffel Tower?", *New Statesman*, 11 de julio de 2012, disponible en newstatesman.com.

LA GUERRA DEL TIEMPO: HACIA UNA ALTERNATIVA A LA ERA NEO-CAPITALISTA[1]

El tiempo, más que el dinero, es la moneda en el reciente film de ciencia ficción *El precio del mañana*. A los 25 años, los ciudadanos del mundo futuro que el film describe tienen solo cinco años más de vida. Para sobrevivir más, deben conseguir un tiempo extra. Los decadentes ricos tienen siglos de tiempo vacío para derrochar; mientras que los pobres siempre están a solo unos días o unas horas de su muerte. *El precio del mañana* es, en efecto, el primer film de ciencia ficción sobre la precariedad, una condición que describe, a la vez, un predicamento existencial y un modo particular de organización laboral.

En el estadio más simple, la precariedad es consecuencia de la reestructuración "postfordista" del trabajo que comenzó a fines de los setenta: el abandono del trabajo fijo, permanente, hacia modos cada vez más informales. Sin embargo, hasta aquellos que están dentro de formas

1. k-punk, "Time-wars: towards An Alternative for the Neo-capitalist Era", *Gonzo Circus* 110, 2012, disponible en gonzocircus.com.

estables de empleo no son inmunes a la precariedad. Hoy muchos trabajadores tienen que revalidar periódicamente su condición a través de sistemas de "desarrollo profesional continuo"; casi todos los trabajos, sin importar lo insignificantes que sean, implican sistemas de autovigilancia por los que se le pide al trabajador que evalúe su propio desempeño. La paga se correlaciona cada vez más con los resultados, aunque ya no pueden ser medidos fácilmente en términos materiales.

Para la mayoría de los trabajadores, no hay algo así como el "largo plazo". El sociólogo Richard Sennet señala en su libro *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* que el trabajador postfordista "vive en un mundo marcado [...] por la flexibilidad y el flujo a corto plazo [...] Las empresas se desintegran o se fusionan, los puestos de trabajo aparecen o desaparecen como eventos desconectados".[2] A lo largo de la historia, los seres humanos hemos aprendido a asimilar los trastornos traumáticos provocados por la guerra o los desastres naturales; pero "lo que tiene de particular la incertidumbre hoy –señala Sennet– es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso".[3]

No solo el trabajo se ha vuelto más endeble. Los ataques neoliberales a los servicios públicos, los programas de bienestar social y los sindicatos significan que, cada vez más, vivimos en un mundo desprovisto de seguridad o solidaridad. La consecuencia de la normalización de la incertidumbre es un estado permanente de pánico de baja intensidad. El miedo, que se vincula con ciertos objetos particulares, es reemplazado por una ansiedad más

2. Richard Sennet, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2006.
3. Ibíd.

generalizada, un crispamiento constante, una incapacidad de resolución. La incertidumbre laboral es intensificada por las tecnologías de comunicación digital. Tan pronto como existe el email, ya no hay más horas laborales ni lugar de trabajo. ¿Qué caracteriza mejor al momento actual que el chequeo ansioso de nuestros mensajes, que pueden traer oportunidades o exigencias (a menudo, las dos cosas al mismo tiempo), o, de forma más abstracta, de nuestro estado, que, como el mercado de valores, está siendo constantemente revisado y nunca se resuelve definitivamente?

Estamos muy lejos de la "sociedad del ocio" que fue confiadamente predicha en la década del setenta. Como Federico Campagna escribe en su artículo "Radical Atheism", publicado en el sitio web *Through Europe*:

> En la edad actual de las máquinas [...], los humanos finalmente tienen la posibilidad de delegar los procesos más productivos en los sistemas tecnológicos, y retener todos los resultados para ellos mismos. En otras palabras, el (primer) mundo actualmente posee todas las precondiciones necesarias para la realización del viejo eslogan autonomista "cero trabajo/ salario pleno/ toda la producción/ a la automatización". A pesar de esto, las sociedades occidentales del siglo XXI todavía están divididas por la gastada dicotomía capitalista que opone a una sección de la población trágicamente saturada de trabajo contra otra del mismo modo trágicamente desempleada".[4]

El llamado de Campagna a un "ateísmo radical" se basa en el reconocimiento de que la precariedad que no puede ser eliminada es la de la vida y el cuerpo. Si no hay vida después de la muerte, entonces nuestro tiempo es finito. Curiosamente, sin embargo, nosotros, sujetos del

4. Federico Campagna, "Radical Atheism", *Through Europe*, disponible en th-rough.eu.

capitalismo tardío, actuamos como si hubiera un tiempo infinito para gastar en el trabajo. El trabajo se alza sobre nosotros como nunca antes. Carl Cederström y Peter Fleming sostienen en su libro *Dead Man Working* que: "En una sociedad excéntrica y extrema como la nuestra, el trabajo ha asumido una presencia universal –una sociedad del trabajo en el peor de los sentidos–, tanto que incluso los desempleados y los niños están obsesionados con él". El trabajo hoy coloniza los fines de semana, las noches, aun nuestros sueños. "Bajo el fordismo, los fines de semana y el tiempo de ocio todavía estaban relativamente intactos; hoy, sin embargo, el capital busca explotar nuestra sociabilidad en todas las esferas laborales. Cuando todos nos transformamos en 'capital humano', no solo tenemos un trabajo o realizamos un trabajo; nosotros somos el trabajo", señalan Cederström y Fleming.[5]

Dada esta situación, está claro que las luchas más políticas del momento son una guerra por el tiempo. La crisis de deuda generalizada que flota sobre todas las áreas de la vida y la cultura capitalista –de los bancos a la vivienda al financiamiento educativo– es, en última instancia, una crisis del tiempo. Evitar la supuesta catástrofe (del fin del capitalismo) intensificaría la temporalidad apocalíptica de la vida cotidiana, ya que la emancipación de la catástrofe da paso a una sensación de que ya estamos viviendo una catástrofe que, como el trabajo, nunca terminará. El crecimiento de la deuda justifica la extensión de las horas y la vida laboral, y la edad de jubilación se vuelve cada vez más lejana. Vivimos en un estado de ocupación hostigada de la que –se nos dice ahora– nunca habrá un alivio.

El estado de pánico reactivo en el que nos encontramos la mayoría de nosotros no es un efecto secundario casual del trabajo postfordista. El hecho de que nuestro

5. Carl Cederström y Peter Fleming, *Dead Man Working*, Londres, Zer0 Books, 2012.

tiempo sea no solo cuantitativamente corto, sino también cualitativamente fragmentado, deshilvanado es sumamente funcional al capital. Se nos pide que vivamos en las condiciones que Linda Stone ha denominado de "atención parcial continua", en las que nuestra atención se distribuye habitualmente entre múltiples plataformas comunicacionales. Como Franco "Bifo" Berardi sostuvo, vivimos hoy en la tensión entre el infinito del ciberespacio y la vulnerable finitud del cuerpo y el sistema nervioso. En *Precarious Rhapsody* escribe:

> La aceleración del intercambio de información ha producido y está produciendo un efecto de tipo patológico en la mente del individuo humano, que es incluso mayor en la mente colectiva. [...]
>
> Los individuos ya no están en posición de procesar conscientemente la inmensa y siempre creciente masa de información que ingresa a sus computadoras, sus teléfonos móviles, las pantallas de sus televisores, sus periódicos electrónicos y sus cabezas. Sin embargo, es indispensable seguir, reconocer, evaluar y procesar toda esa información si quieres ser eficiente, competitivo, victorioso [...]. El tiempo necesario para prestar atención a los flujos de información es insuficiente.[6]

La consecuencia es un tipo de estado existencial extraño, en el que el agotamiento sangra en una sobreestimulación insomne (no importa lo cansados que estemos, siempre hay tiempo para un clic más) y en el que el goce y la ansiedad coexisten (la necesidad de revisar los emails, por ejemplo, es algo que tenemos que hacer para el trabajo, pero también una compulsión libidinal, una pulsión

6. Franco "Bifo" Berardi, *Precarious Rhapsody*, Londres, Minor Compositions, 2009.

psicoanalítica que nunca es satisfecha sin importar la cantidad de mensajes que podamos recibir). El hecho de que el *smartphone* permita acceder desde prácticamente cualquier lugar y en cualquier momento al ciberespacio significa que el aburrimiento (o al menos el aburrimiento tradicional "fordista") ha sido eliminado efectivamente de la vida social. Sin embargo, el aburrimiento, como la muerte, planteaba desafíos existenciales que, en el ambiente ciberespacial siempre conectado, son pospuestos con mayor facilidad. En última instancia, el capitalismo comunicativo no vence al aburrimiento, sino más bien lo "supera", aparentemente lo destruye solo para preservarlo en una nueva síntesis. La tonalidad afectiva característica de la deriva insomne del ciberespacio, en donde siempre hay un clic más por hacer, una actualización más por revisar, combina fascinación y aburrimiento. Estamos aburridos incluso si estamos fascinados, y la distracción sin límites nos permite evadir la confrontación con la muerte, aun cuando la muerte se nos viene encima.

Sin dudas este acortamiento crónico del tiempo, de algún modo, da cuenta de la cualidad detenida e inercial de la cultura en los últimos años. La maniobra neoliberal fue destruir la seguridad social para obtener un efecto dinámico en la cultura y la economía que libere un espíritu emprendedor inhibido por la burocracia de las instituciones socialdemócratas. La realidad, sin embargo, es que la innovación requiere ciertas formas de estabilidad. La desintegración de la democracia social tuvo un efecto de enfriamiento más que de dinamización de la cultura en países sumamente neoliberalizados como el Reino Unido. Las afirmaciones de Fredric Jameson de que la cultura del capitalismo tardío se iba a entregar al pastiche y la retrospección han resultado ser extraordinariamente proféticas.

Nos hemos acostumbrado tanto a la repetición y al reciclado que ya no los registramos más. Sin embargo, la

nueva producción cultural requiere de un uso del tiempo que es profundamente hostilizado por el capitalismo comunicativo. La mayor parte de la energía social es absorbida por el vórtice del trabajo del capitalismo tardío y su vasta simulación de productividad. La innovación depende de una pulsión absorbida (más que distraída); pero es cada vez más difícil reunir los recursos de atención necesarios para esa inmersión. Las urgencias del ciberespacio (la parpadeante luz roja del *smartphone*, el canto de sirena de sus alertas) funcionan como inhibidores del trance o alarmas que permanentemente nos despiertan del sueño colectivo. En estas condiciones, el trabajo intelectual solo puede ser realizado en períodos cortos. Solo los presos tienen tiempo para leer, y si quieres comprometerte con un proyecto de investigación de veinte años de duración, deberás matar a alguien.

Para entender esta crisis temporal, basta con comparar la situación actual con el auge del punk y el postpunk en el Reino Unido y los Estados Unidos. No es casual que el florecimiento de la cultura punk y postpunk haya ocurrido en un momento en que se disponía de propiedades baratas y para ocupar en Londres y Nueva York. Hoy, permitirse pagar el alquiler en cualquiera de estas dos ciudades implica dedicar la mayor parte de tu tiempo y de tu energía al trabajo. El aumento delirante de los precios de las propiedades en los últimos veinte años probablemente sea la consecuencia singular más importante del conservadurismo en el Reino Unido y los Estados Unidos. En el Reino Unido, gran parte de la infraestructura que indirectamente apoyaba la producción cultural ha sido sistemáticamente desmantelada por los sucesivos gobiernos neoliberales. La mayoría de las innovaciones en la música popular británica que ocurrieron entre los sesenta y los noventa hubieran sido impensables sin el financiamiento indirecto provisto por los programas de vivienda social, los seguros de desempleo y las becas para estudiantes.

Estos desarrollos, precisamente, abrieron un tipo de tiempo al que hoy es cada vez más difícil acceder: un tiempo momentáneamente liberado de la presión de pagar el alquiler o la hipoteca; un tiempo experimental, en el que los resultados de las actividades no podían ser previstos ni garantizados; un tiempo que podía llegar a ser desperdiciado, pero que de todos modos producía nuevos conceptos, percepciones, modos de ser. Es este tipo de tiempo en el que la mente colectiva puede desplegarse, el que también permite que la imaginación social florezca. La era neoliberal (el tiempo del que –se nos dice una y otra vez– no hay alternativa) se ha caracterizado por un deterioro masivo de la imaginación social, una incapacidad de, incluso, concebir diferentes modos de trabajar, producir y consumir. Está claro que hoy, desde el comienzo (y con buenas razones), el neoliberalismo le declaró la guerra a este modo alternativo de tiempo. Incansablemente continúa con su resentimiento hacia los pocos fugitivos que todavía pueden escapar de la rutina de deudas y trabajo infinito, promete que pronto ellos también serán condenados a realizar tareas insignificantes e interminables, como si la solución al estancamiento actual fuera más trabajo en lugar de un escape del culto al trabajo. Si va a haber algún tipo de futuro, dependerá de que podamos ganar nuevamente los usos del tiempo que el neoliberalismo intentó clausurar y dejar caer en el olvido.

NO FRACASAR MEJOR, SINO PELEAR PARA GANAR[1]

El realismo capitalista, para resumirlo brevemente, puede ser visto, a la vez, como una creencia o como una actitud. Es una creencia que el capitalismo sea el único sistema político-económico viable, y una simple reafirmación de la vieja máxima thatcheriana: "No hay alternativa".

Gente como Paul Mason viene diciendo, desde 2011, que ha habido un aumento significativo de la militancia global, incluidos varios levantamientos, y que esto representa el fin del realismo capitalista. Claramente esto no es así. Es verdad que la enorme crisis del capitalismo de 2008 condujo a una situación en la que el capital pasó a ser ideológicamente más débil que en ningún otro momento de mi vida, y que dio como resultado una extendida desafección; pero la pregunta es: ¿por qué *aun así* el realismo capitalista todavía existe?

1. "Not Failing Better, But Fighting to Win", *Weekly Worker*, 1° de noviembre de 2012, disponible en weeklyworker.co.uk.

En mi opinión, es porque nunca se trató necesariamente de la idea de que el capitalismo era un sistema particularmente bueno: se trató, más bien, de persuadir a las personas de que es el único sistema *viable* y de que la construcción de una alternativa es imposible. El descontento, prácticamente universal, no cambia el hecho de que parece no haber una alternativa factible al capitalismo. No cambia la creencia de que el capitalismo todavía tiene todas las cartas y no hay nada que podamos hacer al respecto; de que el capitalismo es casi como una fuerza de la naturaleza que no puede ser resistida. Nada de lo ocurrido desde 2008 hizo algo por cambiar esta situación, y es por eso que el realismo capitalista todavía persiste.

De este modo, el realismo capitalista es una creencia, pero también es una actitud relacionada con esa creencia; una actitud de resignación, derrotismo y depresión. Entonces, el realismo capitalista, si bien es diseminado por la derecha neoliberal –y muy exitosamente–, es una patología de la izquierda –o de los elementos de la llamada izquierda– a la que sucumben. Fue una actitud propagada por el Nuevo Laborismo: ¿qué fue el Nuevo Laborismo sino una instanciación de los valores del realismo capitalista? En otras palabras, nos resignamos al hecho de que no hay forma de evitar al capital; en última instancia, el capital dirigirá las cosas, y quizás todo lo que podamos hacer sea ajustar algunas clavijas como un gesto hacia la justicia social. Pero, esencialmente, la ideología está terminada; la política está terminada: estamos en la era de la llamada postideología, la era de la pospolítica, en la que el capital ha triunfado. Esta presentación del Nuevo Laborismo, denominada "pospolítica", fue uno de los modos en los que el realismo capitalista se impuso a sí mismo en el contexto británico.

Sin embargo, hay un problema en ver al realismo capitalista *solo* como una creencia y una actitud, ya que ambas se basan en la psicología individual. La discusión que

necesitamos instalar debe preguntarse de dónde provienen esas creencias y actitudes, ya que con lo que estamos lidiando es con la descomposición social que las produjo. Para ello, realmente necesitamos una narrativa sobre el declinar de la solidaridad y el declinar de la seguridad; el proyecto neoliberal alcanzó sus objetivos al socavarlas. El realismo capitalista es, entonces, también una reflexión sobre la recomposición de varias fuerzas sociales. No se trata solamente de que las personas sean persuadidas para creer ciertas cosas, sino de que las creencias que las personas tienen reflejen el modo en que las fuerzas sociales se componen en el realismo capitalista.

MODERNIZACIÓN

El debilitamiento de los sindicatos probablemente sea el factor más importante en el ascenso del realismo capitalista para el común de la gente. Hoy nos encontramos en una situación en la que todos desprecian a los banqueros, al capitalismo financiero y al nivel de control que estas personas todavía tienen sobre nuestras vidas. Todo el mundo está espantado por el saqueo y la evasión fiscal, pero al mismo tiempo hay un sentimiento de no poder hacer nada al respecto. ¿Y por qué llegó a ser tan poderoso ese sentimiento? Porque realmente no hay un agente que pueda mediar entre los sentimientos que las personas tienen y su organización. El efecto es que el descontento puede extenderse, pero, sin ese tipo de agente, permanecerá en el nivel de la desafección individual.

Así fácilmente se convierte también en depresión, una de las historias que intenté contar en mi libro *Realismo capitalista*. Allí me ocupo de la asociación entre la pospolítica, la postideología, el ascenso del neoliberalismo y el de la depresión que va unido a este, particularmente entre los jóvenes. Llamo a este proceso "la privatización del estrés".

No es mi intención hacer depender todo del debilitamiento sindical; los sindicatos son solo un ejemplo de lo que ha sido removido de la infraestructura psíquica y política de la vida de las personas durante los últimos treinta o cuarenta años. Sin embargo, en el pasado, si tu paga o las condiciones laborales empeoraban, podías acudir a los sindicatos y organizarte; en cambio, hoy, se nos incentiva, si, por ejemplo, aumenta nuestro estrés laboral, a verlo como un problema propio que debe ser tratado individualmente.

Debemos tratarlo a través de la automedicación, a través de antidepresivos, que cada vez son más prescritos, o, si tenemos suerte, a través de la terapia. Pero estas preocupaciones, experimentadas hoy como patologías psíquicas individuales, en verdad no tienen sus raíces en la química cerebral: ellas residen en el amplio campo social; pero como ya no existe un agente, un mediador, para una acción colectiva de clase, no hay modo de abordarlo.

Otro modo de llegar a esta historia es a través de la reestructuración del capital a fines de los setenta y comienzos de los ochenta con la llegada del posfordismo. Este implicó una creciente implementación de condiciones laborales precarias, de la producción "justo a tiempo" del toyotismo y de la tenebrosa palabra "flexibilidad": debemos doblegarnos ante el capital, sea lo que sea que el capital quiera; estamos obligados a doblegarnos y lo vamos a hacer. Por una parte, existía ese tipo de mandato; pero también, al menos, había otros estímulos en los ochenta: el neoliberalismo no solo golpeaba a los trabajadores, incentivaba a las personas a no identificarse más como trabajadores. Su éxito consistió en su capacidad de seducción para que abandonen esa identificación y la conciencia de clase.

La genialidad que se hallaba en el centro del thatcherismo puede verse en la subasta de las viviendas sociales, porque junto al incentivo directo de ser dueño

de tu propia casa había una narrativa sobre el tiempo y la historia, por medio de la cual Thatcher y las personas como ella buscaban hacer que tu vida fuera más libre. Ellas se oponían a los que habían quedado atrapados en el barro, a los burócratas centralizados que querían controlar nuestra vida. Eso implicó un aprovechamiento muy exitoso de los deseos que se habían desarrollado, especialmente, a partir de los sesenta.

Parte del problema fue la ausencia de una respuesta de la izquierda al posfordismo; en su lugar hubo, podríamos decir, un apego a la comodidad de los viejos antagonismos. Hemos internalizado la historia de que existía un fuerte movimiento obrero que dependía de la unidad. ¿Cuáles fueron las condiciones para que exista? Bueno, había trabajo fordista, la concentración de los trabajadores en espacios confinados, el dominio de la fuerza de trabajo industrial compuesta por obreros masculinos, etc. El quiebre de esas condiciones amenazó con quebrar al movimiento obrero. Emergió una gran cantidad de luchas diferentes, que condujeron al socavamiento del propósito común, que el movimiento obrero, alguna vez, tuvo. Pero ese tipo de nostalgia por el fordismo fue, en realidad, peligroso: el fracaso no había sido el fin del fordismo, sino que no existiera una visión alternativa de la Modernidad que pudiera competir con el relato neoliberal.

De hecho, el neoliberalismo se adueñó de la palabra "modernización". Si se escucha esta palabra en los programas de noticias, es sinónimo de neoliberalización. Siempre que hay una disputa –digamos, por ejemplo, en el Correo Real–, las expresiones que se utilizan son algo así como: "El Correo Real intenta modernizarse, pero los trabajadores se oponen a sus planes". Cuando dicen "modernizar", en realidad, quieren decir "privatizar" y "neoliberalizar". Ya vimos esto con el blairismo: los que querían "modernizar" el Partido Laborista, en verdad querían neoliberalizarlo. Por supuesto, si te opones a la modernización, debes estar

desconectado de la realidad o te encuentras inmediatamente a la defensiva.

Pareciera que la izquierda casi se lo creyó, y el único modo de "modernizar" fue acomodarse, de alguna manera, al capital. El error opuesto, sin embargo, fue pensar que las cosas podían permanecer como estaban antes. Y ese discurso era realmente muy peligroso. El desafío era inventar un izquierdismo posfordista, un proyecto que había comenzado en los ochenta. Pero, pronto esto se descarriló, ya que todo intento fue visto como una rendición frente al blairismo, incluso si no era el caso.

EDUCACIÓN

El realismo capitalista no aplica solo a un ámbito particular. La mayoría de las anécdotas y los conceptos claves que aparecen en el libro provienen de mi experiencia como profesor de adolescentes de 16 a 18 años, así que volquémonos a la cuestión fundamental del realismo capitalista en la educación.

Una de sus características centrales en esta área es la "ontología de los negocios", como la he llamado, que es la simple idea de que las únicas cosas que cuentan, el único criterio que importa, se vinculan con los negocios. En el ámbito educativo, hemos visto una insidiosa propagación de prácticas, lenguajes y retórica provenientes de los negocios. Y esto se ha extendido a la enseñanza, en el tipo de profesor autopolicial y autovigilado que se requiere hoy en día.

Una de las cosas que intento señalar en mi libro *Realismo capitalista* es esta extraña anomalía: se nos vendió del neoliberalismo que nos iba a liberar de la burocracia, que solo los viejos estalinistas y los malhumorados socialdemócratas estaban obsesionados con ella. Se suponía que el neoliberalismo iba a acortar los trámites, ¿por qué, entonces, se les pide a los profesores que realicen

más tareas burocráticas de las que realizaban en el auge de la socialdemocracia?

Simplemente porque el neoliberalismo no tiene nada que ver con la liberación de los mercados y todo que ver con el poder de clase. Esto se ve reflejado en la introducción de ciertos métodos y estrategias, modos de evaluar a los profesores y las escuelas, que están justificados porque, supuestamente, aumentan la eficiencia. Bueno, cualquiera que se haya comprometido con este tipo de –por acuñar otra frase– estalinismo de mercado, sabe que hoy lo que importa son las formas, independientemente de si se corresponden con la realidad o no.

Fue el Nuevo Laborismo el que aceleró este desarrollo en la educación al introducir objetivos. ¿No es interesante que el Nuevo Laborismo se haya presentado a sí mismo como la antítesis extrema del estalinismo, pero terminó reconstituyendo, en un nivel formal, los peores aspectos de él (¡tampoco es que tuviera demasiados buenos!)? El lenguaje de los objetivos planificados está de regreso, como el retorno de lo reprimido.

Dado que esto claramente no aumenta la eficiencia, debemos verlo como un mecanismo disciplinario, un sistema ideológico y ritualizante. Si eres un profesor que está sentado en su casa completando un montón de formularios llenos de retórica cuasi comercial, no vas a poder dar una mejor clase al día siguiente. De hecho, si simplemente miraras la televisión y te relajaras, probablemente estarías en mejores condiciones de hacerlo. Pero las autoridades no son idiotas, saben esto; saben que no están mejorando tu desempeño de verdad.

Así que, ¿cuál es la función de estas prácticas? Bueno, una es, obviamente, disciplinar y controlar: controlar a través de la ansiedad, controlar a través de la desestabilización de la confianza profesional. Estas cosas son caratuladas como "desarrollo profesional continuo"; suena bien, ¿no? Siempre vas a querer aprender más, ¿no es así?

Y ahora tienes acceso continuo a la formación. Pero lo que realmente significa es que tu posición nunca es verdaderamente validada, que constantemente estás bajo revisión. Y es una revisión bizarra y kafkiana, porque todos los criterios de evaluación se caracterizan por una vaguedad estratégica; si bien parece posible cumplirlos, en realidad, su cumplimiento es permanentemente diferido. El resultado es que los profesores están en un estado de ansiedad constante; y la ansiedad es sumamente funcional a la perspectiva de quienes nos quieren controlar.

En un segundo nivel, es un mero ritual ideológico, exactamente del tipo que describió Althusser. Para él, una buena parte de la ideología está constituida por rituales: simplemente repites las frases y, como Althusser dice a través de Pascal, "arrodíllate y creerás". Esta es una frase sumamente ambigua. ¿Significa "arrodíllate y luego creerás"? ¿O en el acto de arrodillarte ya estás creyendo? Creo que ambas cosas, pero así se refuerza la idea de que la creencia es, en verdad, lo central del capitalismo. Y una de las fuentes de esa creencia es la contaminación de la vida pública y de los antiguos servicios públicos con este tipo de conjuro y lenguaje de los negocios. Muchas personas piensan que lo que se les pide en el trabajo es bastante absurdo y preguntan por qué tienen que hacerlo. El realismo capitalista es confrontado y la respuesta se repite una y otra vez de regreso: "Bueno, ya sabes, así son las cosas ahora. En realidad, no creemos en todo esto, por supuesto, pero simplemente tenemos que aceptarlo".

Eso es todo lo que la ideología necesita. No tienes que creer en ella en el fondo de tu corazón: todo lo que se te pide es que actúes *como si* creyeras en ella. En el ámbito educativo, esto ha sido una parte fundamental del modo en que vemos sus propósitos. Hoy la educación está determinada por las necesidades comerciales. Por supuesto, esa tendencia siempre estuvo presente, pero hoy ya casi nadie la cuestiona.

DEUDA

Hay muchas dimensiones diferentes del realismo capitalista en la educación, pero otra fundamental es, lisa y llanamente, la deuda. Lo que es interesante es que luego de la falsa paz –supongo que así podríamos llamarla– tras el 2008, en la que nada realmente significativo ocurrió en términos de demostraciones públicas de ira, la primera manifestación real de descontento fue el movimiento estudiantil de 2010.

Justo antes de que ocurriera, le dije a un amigo que iba a suceder alguna expresión de ira por los recortes a la educación superior, y él respondió, en consecuencia, que eso no iba a ocurrir, que solo era una "nostalgia revolucionaria" de mi parte. No cuento esta historia para adjudicarme una visión profética especial, sino para ilustrar el hecho de que su visión parecía ser la realista: ciertamente no había habido ningún signo de que esa ira estalle.

Pero sí estalló a fines de 2010. ¿Por qué ocurrió eso? ¿Qué es lo que se estaba discutiendo en relación a los costos? Claramente, la retórica sobre el pago de la deuda es absurda, en la medida en que cualquiera puede dar a entender cualquier cosa en la economía nigromántica que rodea a los costos universitarios. De todos modos, pareciera que al gobierno le está costando más imponer este nuevo sistema, porque, en realidad, ha incrementado el déficit. ¿Qué estaban tratando de lograr con este aumento masivo de los costos? Para mí es obvio que esta es otra versión de la producción de un cierto tipo de ansiedad: la población estudiantil debe estar constituida por deudores.

Hay un interesante artículo de Matt Bolton en *New Left Project*, en el que sostiene que la deuda es hoy la categoría social clave del capitalismo: el capital no necesita funcionar del mismo modo que en el pasado, pero sí necesita que estemos endeudados, una fuente principal de

nuestra subjetividad.[2] ¿Qué es la deuda? Es también una captura del tiempo, de nuestro futuro. Así que la confrontación con los estudiantes universitarios del Reino Unido es un ejemplo dramático del tipo de cambio del que fuimos testigos: una lucha por el uso del tiempo.

¿Cómo era la universidad a la que yo asistí? En primer lugar, no tuve que pagar la matrícula de admisión y, en segundo lugar, recibí una beca de manutención, por medio de la cual, si eras bastante austero, era posible vivir. En otras palabras, había un tiempo financiado por fuera de la actividad frenética del trabajo. Digo esto porque hoy el trabajo ha pasado a ser un simple medio para pagar deudas.

El artículo de *New Left Project* discute contra un absurdo libro tory de derecha, *Britannia Unchained*, donde se afirma que Gran Bretaña ha sido encadenada, y que esas cadenas hoy están rotas.[3] ¿Cómo somos libres ahora? Podemos trabajar más tiempo y más duro, incluso más duro que los chinos, porque tenemos que hacer un trabajo de explotación sobre nosotros mismos mucho mejor del que hicimos hasta ahora. Pero la realidad del trabajo es que no paga lo suficiente y es por eso que estamos endeudados.

Este gobierno ha intentado moralizar la deuda. Esto es análogo a la absurda aseveración que sigue haciendo (el gobierno opera de un modo neurolingüístico, creyendo que si repite algo la suficiente cantidad de veces, entonces se volverá verdadero) de que la crisis fue causada por el exceso de gasto del Nuevo Laborismo, tal como si un individuo hubiera agotado sus tarjetas de crédito. Por supuesto, no fue para nada un fracaso moral cuando todas las personas confiaron en sus tarjetas de crédito: fue inevitable. Más importante, la economía entera hoy *necesita* que las personas

2. Matt Bolton, "Work Isn't Working", *New Left Project*, 31 de agosto de 2012, disponible en newleftproject.org.

3. Kwasi Kwarteng, Priti Patel, Dominic Raab, Chris Skidmore y Elizabeth Truss, *Britannia Unchained: Global Lessons for Growth and Prosperity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

estén endeudadas, ¡están cumpliendo sus deberes con el capital! Ese deber con el capital en el pasado es utilizado como una nueva razón en el presente para explotarlas más, recortar los servicios públicos y sus estándares de vida. Sería gracioso, si no fuera tan grotesco. Pero esta personalización ridícula de la deuda, como si fuera un fracaso moral, es el meollo del realismo capitalista.

En relación con esto, se encuentra la reducción del tiempo que puede destinarse a otros propósitos que no sean el tipo de ansiedad relacionada con el mundo del trabajo. Aquel libro tory es, en realidad, parte del intento de imponer esa ansiedad; después de todo, no trabajamos lo suficiente. Lo que hemos visto con el gobierno de la coalición es el cierre sistemático de los espacios en los que el tiempo podía ser usado de un modo diferente. Esto tiene un impacto masivo en la cultura, porque es dentro de esos espacios donde puede producirse una cultura alternativa de cualquier tipo. Muchos de los principales desarrollos de la cultura popular desde la década del sesenta fueron facilitados por el espacio provisto por el Estado de bienestar, las viviendas sociales, etc. Equivalían a un tipo de financiamiento indirecto de la producción cultural. Con esos espacios cerrados, gran parte de la cultura del capitalismo tardío en Gran Bretaña está moribunda, miserable, repetitiva y homogénea.

Otra de las paradojas del realismo capitalista es la hiperregulación del aprendizaje en el aula, de modo que cualquier desviación del programa oficial es dada de baja. Hasta los estudiantes se quejan cuando pisas afuera de los estrechos parámetros del ejercicio de evaluación. Preguntan: "¿esto es un examen?". Lo que se les inculca es un estrecho enfoque teleológico, junto a la súper instrumentalización de la educación.

Por supuesto, una de las cosas que la administración de alto rango intenta hacer con la introducción de las tasas de ingreso es crear una división entre los estudiantes y los

profesores. Los directivos, bastante cínicamente, intentan que los estudiantes se comporten como "consumidores perjudicados" que deberían demandar más por su dinero; pero el problema es que ninguna parte de ese dinero extra es para los profesores. Sé de un comunicado de un director de alto rango de una institución de educación superior que decía, tras el aumento de las matrículas, "mejor preparémonos para que los estudiantes nos demanden más". Lo que significa que los profesores tendrán que trabajar más por la misma paga.

¿TODOS JUNTOS EN ESTO?

¿Cómo es posible imponer todo esto? Bueno, solamente por la atmósfera ideológica general del realismo capitalista. Si bien no concuerdo con Paul Mason, es cierto que el realismo capitalista ha modificado su forma en comparación con como era antes de 2008. Luego tuvo un carácter optimista que declaraba: "O te subes a bordo con nosotros o eres un perdedor que va a morir tomando alcohol de quemar en una alcantarilla, si tienes suerte". A partir de 2008, tuvo un carácter más desesperado, que es lo que subyace tras la retórica aparentemente inclusiva del "Estamos todos juntos en esto". En otras palabras, si no tiramos todos para el mismo lado, nos iremos todos a pique; algo muy diferente de la implicación anterior de que cualquiera que no suba a bordo simplemente será aplastado por el gigante del capital.

Si bien el tono del realismo capitalista ha cambiado, han sido impuestas muy rápidamente medidas severas debido a la ausencia de una alternativa. De hecho, es incluso peor que eso, porque la forma previa del sistema del que, se nos dice, no hay alternativa es hoy imposible. No hay vuelta atrás al capital previo a 2008. El capital no tiene idea de cómo solucionar las crisis que condujo al 2008.

No hay garantía de que la crisis actual pueda terminar, porque la herramienta del capital para mantener los salarios bajos y la demanda alta era precisamente la deuda. Si haces que sea más difícil endeudarte, entonces ¿qué es lo que va a ocupar su lugar? No hay respuesta a esa pregunta, y los apologistas del capital simplemente dan vueltas alrededor de ella.

Su única respuesta ha sido la estrategia de la austeridad, que está basada, en gran parte, en un olvido histórico de las razones por las que el Estado de bienestar fue introducido. Fue introducido no por la bondad y la generosidad de los capitalistas, sino como un "seguro contra la revolución", para que el descontento extendido no se desbordara en una revolución. Ellos han olvidado este hecho y, en consecuencia, piensan que pueden seguir retirando las redes de contención social sin ningún problema. Las revueltas del año pasado nos vislumbraron las posibles repercusiones.

¿Qué podemos hacer entonces? Primero, es necesario derrotar a los anarquistas; y esta es solo una broma a medias. Es esencial que nos preguntemos por qué las ideas neoanarquistas son tan dominantes entre los jóvenes y, especialmente, entre los estudiantes de grado. La respuesta directa es que, si bien las tácticas anarquistas son menos efectivas para derrotar al capital, el capital ha destruido todas las tácticas que eran efectivas, dejando que este remanente se propague dentro del movimiento. Hay una incómoda sinergia entre la retórica de la "gran sociedad" y muchas de las ideas y conceptos neoanarquistas. Por ejemplo, una de las cosas particularmente perniciosas de algunas de las ideas dominantes dentro del anarquismo en este momento es su desconexión del mainstream.

Existe la idea de que los medios masivos son un monolito inherentemente corrupto. El punto es que son completamente corruptos, pero *no* son un monolito. Constituyen un terreno que, efectivamente, está controlado en la

actualidad por los neoliberales, quienes se tomaron muy seriamente su lucha contra los medios masivos y, en consecuencia, la ganaron.

Una de las cosas que impulso es despertar la conciencia sobre los medios entre los jóvenes; por ejemplo, el Canal 4 solía tener programas en los que tres filósofos debatían durante una hora. Hoy *Gran Hermano* tiene ese espacio. El espacio ocupado, alguna vez, por el cine arte europeo hoy está tomado por *Location, Location, Location.* Si quieren ver los cambios políticos y culturales en la sociedad británica durante los últimos treinta años, no hay mejor ejemplo que el Canal 4.

¿Por qué es eso? Porque el Canal 4 surgió como resultado de todo tipo de luchas dentro de los medios por el control de cosas como el cine, y las personas lo tomaron muy seriamente. Junto a las luchas obreras de los ochenta, también hubo luchas culturales. Ambas fueron derrotas, pero en ese momento no era para nada obvio que iban a serlo. Si recuerdan, los ochenta fueron la época del pánico moral a los consejos de "la izquierda chiflada", y también existió un pánico moral al Canal 4 y sus "izquierdistas" políticamente correctos, que supuestamente estaban tomando el control de los medios.

Esto es en parte lo que quiero decir cuando me refiero a una modernidad alternativa: una alternativa a la "modernidad" neoliberal, que, en muchos sentidos, es solo un regreso al siglo XIX. Pero la idea de que la cultura masiva está inherentemente cooptada, y que todo lo que podemos hacer es retirarnos de ella, está profundamente equivocada.

Lo mismo vale para la política parlamentaria. No deberíamos poner todas nuestras esperanzas en la política parlamentaria porque eso sería triste y absurdo; pero, al mismo tiempo, deberíamos preguntarnos por qué la clase de los negocios gasta tantos recursos en subyugar al parlamento a sus propios intereses si supuestamente es un sinsentido.

Una vez más, la idea neoanarquista de que el Estado está terminado, de que no necesitamos participar en él para nada es profundamente perniciosa. No es que la política parlamentaria vaya a lograr mucho por sí misma; si consideras que ese es el caso, la lección práctica de lo que ocurre fue el Nuevo Laborismo. Poder sin hegemonía, eso es lo que efectivamente fue el Nuevo Laborismo. Pero eso es inútil. No podemos esperar lograr algo solamente a través de la máquina electoral. Sin embargo, es difícil imaginar cómo podrían tener éxito las luchas sin ser parte de un conjunto. Tenemos que recuperar la idea de que lo que hay que hacer es ganar las luchas hegemónicas de la sociedad en diferentes frentes y al mismo tiempo.

Dado que los movimientos anticapitalistas surgidos en los noventa, en última instancia, no han conseguido nada, provocaron que el capital no se preocupe por nada; y ha sido muy fácil reconducirlos. Esto se debe a que han ocurrido en las calles, ignorando la política de los lugares de trabajo y de lo cotidiano. Eso hace que los trabajadores comunes los sientan como algo lejano, ya que con los sindicatos, a pesar de todos sus defectos, al menos había una conexión directa entre la vida cotidiana y la política. Esa conexión falta hoy, y los movimientos anticapitalistas no la han provisto.

COORDINACIÓN

Me parece que la cuestión fundamental hoy es la coordinación. Muchos de los debates sobre centralización versus descentralización, verticalismo versus horizontalidad ocultan los problemas reales, que tienen que ver con cuál es la forma más efectiva de coordinación contra el capital. La coordinación no requiere de la centralización: las cosas no tienen que estar centralizadas para tener un propósito común. Debemos resistir a la falsa oposición

que proviene del modo en que son narrativizadas las ideas neoanarquistas.

Obviamente todos los movimientos anticapitalistas, hasta Occupy, han conseguido movilizar la desafección, pero no han sido capaces de coordinarla de un modo que le cause problemas a largo plazo al capital. ¿Cómo se podría coordinar el descontento? ¿Y cómo podría convertirse la desafección ambiental en un antagonismo sustentable? La falta de sustentabilidad de estos antagonismos es, junto a ellos, parte del problema. Otro problema que tienen, y que mi colega Jeremy Gilbert ha planteado, es su falta de memoria institucional. Si no existe algo como una estructura partidaria, entonces, no tienes memoria institucional, y simplemente repetirás, una y otra vez, los mismos errores.

Hay demasiada tolerancia al fracaso de nuestro lado. Si escucho una vez más la cita de Samuel Beckett: "Inténtalo otra vez, fracasa de nuevo, fracasa mejor", me voy a volver loco. ¿Por qué siquiera pensar en esos términos? No hay honor en el fracaso, aunque tampoco hay vergüenza si intentaste vencer. En lugar de ese estúpido eslogan, deberíamos proponernos aprender de nuestros errores para tener éxito la próxima vez. Las probabilidades pueden acumularse de tal modo que continuemos perdiendo, pero el punto es aumentar nuestra inteligencia colectiva. Eso requiere, si no una estructura partidaria al viejo estilo, al menos algún tipo de sistema de coordinación y algún sistema de memoria. El capital lo tiene, y nosotros también lo necesitamos, si queremos ser capaces de contraatacar.

LA FELICIDAD DE MARGARET THATCHER[1]

Así que ganaron de nuevo. Si algo debemos rescatar del miserable momento que soportamos la semana pasada, es el aprendizaje de algunas lecciones sobre cómo opera el enemigo. Desde su punto de vista, no podría haber resultado mucho mejor. Una serie de ataques punitivos sobre los pobres y los más vulnerables de la sociedad terminó siendo simultáneamente ocultada y justificada por medio de la descarada apropiación de un acto de violencia aberrante, espantoso. Esto forma parte del "legado de Thatcher", sobre el que estamos invitados a reflexionar en los próximos días. El lado amargo de todas esas celebraciones izquierdistas por la muerte de Thatcher es demasiado evidente. Ella se retiró del campo de la lucha de clases hace veinte años; su obra fue un éxito espectacular. Al ver Gran Bretaña hoy, un país mucho más thatcherista que cuando ella dejó el gobierno, pudo haber muerto feliz.

1. "The Happiness of Margaret Thatcher", *Verso*, 8 de abril de 2013, disponible en versobooks.com.

Hace tiempo que los tories luchan con el problema de cómo escapar de la sombra de Thatcher y a la vez continuar su proyecto. La semana pasada, vimos cómo su búsqueda de la cuadratura del círculo (cómo despegarse de su imagen de "partido cruel" y, al mismo tiempo, intensificar el ataque sobre los remanentes de la socialdemocracia) dio algunos frutos. Dirigida por el reinventado Instituto de Estudios para el Desarrollo (IDS), que ahora se presenta como un amigo empático pero firme de los pobres, la estrategia básica implicó un desplazamiento del concepto de desempleo al de dependencia de los beneficios sociales. La idea de la dependencia de los beneficios sociales es intrínsecamente falsa, y es parte del mundo invertido del pensamiento mágico, con el que los tories han aplastado a la oposición tan exitosamente. En la época de Thatcher, el desempleo era el precio que había que pagar por la reconstrucción; hoy, como los tories no mencionan en absoluto el empleo, se sugiere que es un efecto de la dependencia de los beneficios sociales. Así como el Estado "reduce" la capacidad emprendedora del sector privado –se nos informa solemnemente–, el sistema de beneficios obstruye la capacidad de las personas de actuar en su propio interés. Los tories hoy suenan como marxistas invertidos que no atacan a los individuos, sino al sistema que produce sus comportamientos.

Según las inmortales palabras del político conservador Grant Shapps: "No se trata de que estas personas estuvieron intentando engañar al sistema, sino más bien de que estas personas fueron forzadas a entrar en un sistema que las engañaba". Al desplazar el foco hacia el sistema de beneficios, los tories pueden aparentar ser los buenos padres patricios que ofrecen una dura y amorosa solución a las indulgencias burocráticas del paternalismo de izquierda.

Mientras tanto el Laborismo se reorganiza en las sombras, mirándose los pies antes de ofrecer su depresivo diagnóstico político sobre el futuro de los beneficios

sociales.[2] Esto confirma algo de lo que pocos pueden dudar: que el Laborismo no ha aprendido prácticamente nada de los fracasos del blairismo, y que su única estrategia es esconderse, no hacer nada que pueda llamar la atención y esperar que el gobierno les sea devuelto como consecuencia del descontento con los tories. Sin el carismático carácter trágico de Blair y sus falsas esperanzas, incluso sin el drama shakesperiano del liderazgo arruinado de Brown, una atmósfera de decadencia letal y desafectada se ha posado sobre el Partido Laborista. Populista pero no demasiado popular, el Laborismo se ha transformado en un mecanismo muerto animado por un impulso ciego: ganar elecciones. Es una máquina de ganar elecciones que apenas puede ganar elecciones, y que hace tiempo olvidó las razones por las que querría ganar unas elecciones en primer lugar. Al contrario, los tories poseen un sentido febril de finalidad. Ellos sirven a los intereses de la clase dominante, aun cuando no están en el poder, y arrastran al "centro" hacia la derecha. Una vez que están en el gobierno, imponen su agenda política a alta velocidad, sin mayoría ni mandato, y la justifican retrospectivamente -en el caso de que se preocupen por justificarla- por medio del tipo de "debate" que vimos la semana pasada.

Sin dudas el silencio del Laborismo durante la última semana, que hizo que Owen Jones pareciera ser la única voz contra los recortes de los beneficios en los medios, fue motivado por su conciencia de que los ataques a los beneficios son populares entre ciertas facciones de la clase trabajadora.[3] Pero, en vez de desafiar ese fracaso de la conciencia de clase y los mitos a los que contribuye, en

2. Toby Helm y Daniel Boffey, "Labour Plans Radical Shift over Welfare State Payouts", *The Guardian*, 6 de abril de 2013, disponible en theguardian.com.

3. John Harris, "We Have to Talk about Why Some People Agree with Benefit Cuts", *The Guardian*, 31 de marzo de 2013, disponible en theguardian.com.

vez de emprender la difícil tarea de desmontar esta solidaridad negativa,[4] el Laborismo por supuesto la consiente.

El hecho de que la derecha "utilice un lenguaje peyorativo y cargado de valoraciones cuando discute los beneficios sociales"[5] no es un error moral o intelectual de su parte; es una forma cruda, pero despiadadamente efectiva, de programación neurolingüística diseñada para crear una serie de asociaciones perdurables que quedarán incorporadas en el inconsciente político. (Algunos de los efectos miserables de este discurso antibeneficios están delineados con doloroso detalle en este emotivo posteo.)[6] Aquí, como en el caso de los infames intentos de desplazar la culpabilidad de la crisis capitalista al Partido Laborista, la técnica es la repetición hechizante. Los tories saben que si las frases y los memes son repetidos la suficiente cantidad de veces, los hechos pueden ser suspendidos. Los técnicos de la realidad que dirigen la derecha entienden que, como dijo Freud, no hay negación en el inconsciente. No importa cuántas veces Owen Jones haya refutado los "argumentos" de la derecha en la radio y la televisión la semana pasada; ellos constituyen un territorio hegemónico simplemente por el hecho de que han conseguido crear una cadena de equivalencias que conecta los asesinatos de niños con los beneficios sociales. Si la derecha coreografió o no sus posturas, no importa demasiado; funcionaron, de hecho, como una campaña coordinada (la derecha tiene una solidaridad de clase mucho mayor que la nuestra, la lleva a cabo instintivamente). El *Daily Mail* cumplió su

4. Alex Williams, "On Negative Solidarity and Post-Fordist Plasticity", *Splintering Bone Ashes*, 31 de enero de 2005, disponible en splinteringboneashes.blogspot.co.uk.

5. Peter Walker, "Government Using Increasingly Loaded Language in Welfare Debate", *The Guardian*, 5 de abril de 2013, disponible en theguardian.com.

6. Ramona, "'The Revolution Starts in the ATOS Smoking Area': On Welfare, Addiction, and Dependency", *libcom.org*, 2 de abril de 2013, disponible en libcom.org.

rol habitual de "caso aparte", flotando en una posición "indignada", que inevitablemente tienta a otros medios de comunicación a propagarla, lo que permitió que Cameron y Osborne les "respondan" de un modo más mesurado, aunque en realidad no se diferencie demasiado de ellos. La derecha ganó terreno por el simple hecho de que se estaba "debatiendo", y lo único que podíamos hacer era recuperar territorio. La derecha va un paso adelante, y nosotros, como siempre, tratamos de alcanzarla.

Vale la pena reflexionar un poco sobre las técnicas desplegadas por el *Daily Mail* –recuerden, es el periódico online más leído en el mundo– no solo porque implican cierta complicidad de nuestra parte. La "indignación" es el recurso principal del *Daily Mail*, y el embrollo en el que estamos es ser persuadidos de aportar más que nuestra cuota justa de indignación. La indignación no es meramente impotente, es activamente contraproductiva y alimenta al enemigo declarado que queremos derrotar. Esto es porque, en primer lugar, la indignación es parte de lo que Jodi Dean llama capitalismo comunicativo, que depende no del contenido sino de la pura circulación de mensajes. Incluso cuando el *Mail* es vilipendiado por sus titulares, ese vilipendio no hace más que transformarse en el jugo libidinal del capitalismo comunicativo del *Daily Mail* (habrá más mensajes, más posteos, más tuits; los leeremos incluso si no "queremos" hacerlo; los leeremos porque se supone que no lo vamos a hacer). En segundo lugar, dado que hay un suministro infinito de cosas por las que indignarse, la tendencia hacia la indignación se encierra indefinidamente en una serie de batallas reactivas, peleadas en territorio enemigo y bajo sus propios términos. (¿Cuántos de nosotros, de izquierda, cuando nos enfrentamos con las líneas de tiempo de nuestras redes sociales al despertarnos por la mañana, no sentimos cierta fatiga, mientras nos preguntamos por qué se supone que tenemos que indignarnos hoy?). En tercer lugar, la indignación refleja una falta

de comprensión política fundamental, tanto de nuestros oponentes como de la guerra que estamos peleando. Ese tipo de indignación, como Wendy Brown señala en su fundamental ensayo "Moralism as Anti-Politics" [Moralismo como antipolítica], "implícitamente actúa como si el Estado (y otras instituciones establecidas) no tuviera una investidura política y económica específica, como si no fuera la codificación de diversos poderes sociales dominantes, sino más bien un padre momentáneamente equivocado que olvidó su promesa de tratar a todos sus hijos del mismo modo".[7] Nosotros utilizamos la retórica de la lucha de clases, pero muy a menudo nos comportamos como si estuviéramos en un debate liberal con oponentes descorteses, cuyo poder social se evaporará una vez que señalemos los "errores" de sus argumentaciones.

En un importante posteo del año pasado,[8] Adam Kotsko discutió esta compulsión liberal izquierdista –extendida en las redes sociales– para señalar las contradicciones superficiales de la ideología conservadora. "Ellos creen en el gobierno pequeño... ¡hasta que llega el momento de controlar los cuerpos de las mujeres!" El problema es que este tipo de rechazo sarcástico confunde la incoherencia argumentativa o filosófica con la incoherencia estratégica. Las lógicas declaradas de las posiciones de derecha quizá no sean demasiado congruentes filosóficamente, pero vistas

> en términos estratégicos, tienen perfecto sentido. Si las consideramos en conjunto, sirven para culpar a las víctimas, afirmar que los poderosos son poderosos por razones morales, y entonces declarar que el rol del gobierno es respaldar y reforzar la estructura de poder –ahora

7. Wendy Brown, "Symptoms: Moralism as Anti-Politics", *Politics Out of History*, Princeton University Press, 2001.

8. Adam Kotsko, "Weaponized Debate", *An und für sich*, 12 de agosto de 2012, disponible en itself.blog.

> considerada moralmente– más que fútilmente intentar alterarla. Los argumentos pueden discrepar en un nivel superficial, pero sus efectos son perfectamente coherentes una vez que está garantizado su objetivo.

Como Kotsko observa, las "lógicas declaradas" son señuelos libidinales que

> funcionan como un tipo de arma contra los liberales, que ven la oportunidad de enfrentarse y desmentir, y que alegremente invertirán una enorme cantidad de tiempo haciéndolo. Son como una droga para un cierto tipo de "liberal razonable": muestran su amplitud mental para involucrarse en un diálogo con sus enemigos ideológicos, ¡y además su superioridad intelectual!

Todo esto no implica que nos tengamos que retirar de los debates que la derecha impone. Una vez que esos debates están instalados, debemos intercambiar disparos. Owen Jones hizo un gran trabajo la semana pasada. Pero si la derecha ha implicado nuestros recursos en un tiroteo permanente, esa ya es una victoria importante para ellos. Así como no podemos simplemente retirarnos de los debates, tampoco podemos simplemente ignorar al *Mail*. La idea de que el *Mail* se va a desvanecer si dejamos de cliquear en los links a sus historias es tan falaz como la idea de que podemos destruir al capitalismo siendo consumidores éticos. Ignorar al *Mail* solamente significa que no aceptamos el modo en que le da forma a lo que toma de la realidad social. Debemos entablar la discusión, pero no en sus términos. En lugar de la respuesta "caliente" de la indignación (con su inmediata dosis de satisfacción, lograda a costa de la impotencia política a largo plazo), necesitamos una actitud más fría de valoración de las estrategias y las armas del enemigo, para poder pensar cómo contraargumentar, vencerlos y, en última instancia,

ser más inteligentes que ellos. ¿Es posible una versión de izquierda del *Daily Mail*? Si no, ¿podríamos construir un núcleo discursivo que sea exitoso para la izquierda, como el *Mail* lo es para la derecha? Esto requiere ser parte de una estrategia más amplia para dedicar nuestra energía y nuestros recursos a objetivos y proyectos que van a producir cambios a largo plazo, liberándonos del cortoplacismo que se ha vuelto endémico en la era de Twitter. Tenemos que revertir algo que ocurre desde antes del ascenso de Thatcher al poder: la tendencia a que las fuerzas políticas reaccionarias sean proactivas, y las progresivas, reactivas.

SUFRIR CON UNA SONRISA[1]

Suelo despertarme a las 5 o a las 5:15 de la mañana. Históricamente, comienzo a enviar emails cuando me levanto. Pero no todo el mundo tiene el mismo horario, así que intento esperar hasta las 7. Antes de enviar los emails, hago ejercicios y utilizo nuestros productos [...] No soy alguien que duerma mucho y nunca lo he sido. La vida es demasiado excitante como para dormir.

Rápidamente reviso mis emails mientras mi hijo viene a mi cama y toma su desayuno. Respondo los que son urgentes allí mismo y marco los otros para poder hacerlo durante el viaje al trabajo [...] Recibo un promedio de quinientos emails por jornada, así que los respondo durante todo el día.
"What Time Do Top CEOs Wake Up?"[2]

1. "Suffering with a Smile", *The Occupied Times*, 22 de junio de 2013, disponible en theoccupiedtimes.org.

2. Tim Dowling, Laura Barnett y Patrick Kingsley, "What Time Do Top CEOs Wake Up?", *The Guardian*, 1° de abril de 2013, disponible en theguardian.com.

Estos dos relatos, ambos tomados de un artículo de *The Guardian* titulado "¿A qué hora se levantan los CEOs top?", podrían haber sido diseñados para ilustrar las tesis de los teóricos postautonomistas como Antonio Negri, Paolo Virno y Franco "Bifo" Berardi. El trabajo es esencialmente comunicativo. Los límites entre el trabajo y la vida son permeables. Las incesantes demandas del semiocapitalismo extienden los límites de los organismos físicos. El email implica que no haya algo como el lugar de trabajo o el horario laboral. Comienzas a trabajar en el instante en que te despiertas.

Estas descripciones del día de un CEO también prueban la afirmación de Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*, donde sostienen que, en el capitalismo,

> ya ni siquiera hay señor, solo esclavos que mandan a los esclavos [...] El burgués, que absorbe la plusvalía con fines que, en su conjunto, no tienen nada que ver con su goce: más esclavo que el último de los esclavos, primer siervo de la máquina hambrienta, bestia de reproducción del capital [...] "Yo también soy esclavo", tales son las nuevas palabras del señor.[3]

En la cima de la torre, no hay liberación del trabajo, solo hay más trabajo. La única diferencia es que, quizás, ahora puedas disfrutarlo ("la vida es demasiado excitante como para dormir"). Para estos CEOs, el trabajo está más cerca de una adicción que de algo que están obligados a hacer. En una formulación provisoria, quizá podemos plantear un nuevo modo de construir el antagonismo de clase. Hoy hay dos clases: los adictos al trabajo y los que están obligados a trabajar. Pero esto no es del todo exacto. Ya sea que trabajemos para nuestros empleadores (que

3. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

nos pagan) o para Mark Zuckerberg (que no lo hace), la mayoría de nosotros nos encontramos compulsivamente atrapados en los imperativos del capitalismo comunicativo (revisar los emails, actualizar nuestros estados). Este modo de trabajo hace que las interminables tareas de Sísifo parezcan pintorescas; al menos, Sísifo estaba condenado a realizar las mismas tareas una y otra vez. El semiocapitalismo se parece más a enfrentar a la hidra: cortas una cabeza y tres más aparecen en su lugar; cuantos más emails respondes, más recibirás en respuesta.

Hace tiempo que quedaron atrás los buenos viejos tiempos de la explotación, en los que el jefe se interesaba por el trabajador solo en la medida en que producía una mercancía que podía ser vendida con ganancias. El trabajo, entonces, significaba la aniquilación de la subjetividad, te reducía a ser parte de una máquina impersonal; era el precio que había que pagar por el tiempo fuera del trabajo. Hoy, no hay tiempo fuera del trabajo, y el trabajo no se opone a la subjetividad. Todo el tiempo es tiempo empresarial porque nosotros somos las mercancías, de modo que cualquier tiempo que no ocupamos en vendernos a nosotros mismos es desperdiciado. De allí que, como los personajes del film *Sin límites* [*Limitless*], siempre estemos buscando modos de aumentar el tiempo disponible para nosotros, a través de estimulantes, acortando el sueño, trabajando mientras viajamos... Los desempleados tampoco escapan a esta condición: las tareas de simulación que se les induce a realizar para poder calificar para los beneficios sociales son más que preparativos para la futilidad del trabajo remunerado, en sí mismas ya son trabajo (porque ¿qué es el trabajo sino un acto de simulación? No solo tienes que trabajar, también te tienen que ver trabajando, incluso cuando no hay "trabajo" para hacer).

Ya no basta con ser explotado. La naturaleza del trabajo hoy hace que a casi todos, sin importar lo insignificante de su posición, se les exija ser vistos (sobre)invirtiendo

en sus trabajos. No se nos fuerza meramente a trabajar, en el viejo sentido de emprender una actividad que no queremos realizar; no, hoy nos vemos forzados a actuar como si quisiéramos trabajar. Incluso si queremos trabajar en una hamburguesería, debemos probar que, como los participantes de los *realities*, *realmente lo queremos*. El desplazamiento infame hacia el trabajo afectivo en el Norte Global implica que ya no es posible simplemente presentarse en el trabajo y ser miserable. Tu miseria tiene que ser ocultada, ya que ¿quién quiere escuchar a un trabajador de *call center* deprimido, ser atendido por un camarero triste o aprender de un profesor infeliz?

Sin embargo, esto no es del todo cierto. Las fuerzas libidinales dominantes que extraen goce del actual culto al trabajo no quieren que ocultemos *completamente* nuestra miseria, porque ¿qué goce se puede obtener de explotar a un trabajador que realmente disfruta de su trabajo? En su secuela de *Blade Runner*, *El límite de lo humano*, K.W. Jeter ofrece una visión de la economía libidinal del trabajo y el sufrimiento. Uno de los personajes de la novela responde la pregunta de por qué, en el mundo futuro de *Blade Runner*, la Corporación Tyrell se molestó en desarrollar replicantes (androides construidos de modo que solo un experto puede distinguirlos de los humanos):

> ¿Por qué los colonizadores planetarios quieren esclavos problemáticos, similares a los humanos, en lugar de máquinas eficientes y amables? Es simple. Las máquinas no sufren. No son capaces de hacerlo. Una máquina no sabe cuándo está siendo violada. No hay relación de poder entre tú y la máquina [...] Para que el replicante pueda sufrir, pueda darle a sus dueños esa energía amo-esclavo, tiene que tener emociones [...] Las emociones del replicante no son una falla de diseño. La Corporación Tyrell las puso allí. Porque eso es lo que querían nuestros clientes.

La razón por la que es tan fácil suscitar una aversión contra los "vividores de beneficios sociales" es que, en la fantasía reaccionaria, ellos han escapado del sufrimiento al que están sometidos los que trabajan. Esta fantasía cuenta su propia historia: el odio hacia los solicitantes de beneficios es, en realidad, un reflejo del odio que tienen las personas hacia sus propios trabajos. *Otros deben sufrir como lo hacemos nosotros*: el eslogan de la solidaridad negativa que no puede imaginar un escape de las miserias del trabajo.

Para entender al trabajo hoy, consideremos la práctica pornográfica del bukkake. En ella, los hombres eyaculan en la cara de las mujeres, y a las mujeres se les exige que actúen como si lo disfrutaran, que laman el semen de sus labios lascivamente, como si fuera el dulce más delicioso. Lo que se obtiene de las mujeres es un acto de simulación. La humillación no es adecuada a menos que ellas sean *vistas* interpretando un placer que realmente no sienten. De manera paradójica, sin embargo, la subyugación solo es total si hay algunas señales de resistencia. Una sonrisa feliz, la sumisión ritualizada, no es nada a menos que haya signos de miseria que puedan ser detectados en los ojos.

CÓMO MATAR A UN ZOMBI: ESTRATEGIAS PARA TERMINAR CON EL NEOLIBERALISMO[1]

¿Por qué la izquierda ha logrado tan pocos avances cinco años después de que una gran crisis del capitalismo desacreditara al neoliberalismo? Desde 2008, el neoliberalismo ha sido privado del febril impulso hacia delante que alguna vez poseyó, pero de ninguna manera está cerca de colapsar. El neoliberalismo hoy se arrastra como un zombi; pero los aficionados a las películas de zombis saben perfectamente que a veces es más difícil matar a un zombi que a una persona viva.

La célebre observación de Milton Friedman en su conferencia en York ha sido citada muchas veces:

> Solo una crisis –real o percibida– produce cambios verdaderos. Cuando esa crisis ocurre, las acciones que se toman dependen de las ideas que están ahí. Esa, creo, es nuestra función básica: desarrollar alternativas a las políticas

1. "How to Kill a Zombie: Strategising the End of Neoliberalism", *openDemocracy*, 18 de julio de 2013, disponible en opendemocracy.net.

> existentes, mantenerlas vivas y disponibles hasta que lo políticamente imposible se transforme en lo políticamente inevitable.

El problema es que, aunque la crisis de 2008 fue causada por las políticas neoliberales, esas mismas políticas continúan siendo las únicas que "están ahí" hoy. En consecuencia, el neoliberalismo es todavía políticamente inevitable.

De ninguna manera está claro que el público haya adoptado las doctrinas neoliberales con mucho entusiasmo, pero las personas fueron persuadidas para creer la idea de que no hay alternativa al neoliberalismo. La aceptación (típicamente reacia) de este estado de cosas es el sello distintivo del realismo capitalista. El neoliberalismo puede no haber tenido éxito en ser un sistema más atractivo que el resto, pero se ha vendido a sí mismo como el único modo "realista" de gobierno. El sentido de "realismo" es aquí un logro político obtenido con mucho esfuerzo, y el neoliberalismo ha impuesto exitosamente un modelo de realidad moldeado por las prácticas y los presupuestos provenientes del mundo de los negocios.

El neoliberalismo consolidó el descrédito del socialismo estatal, al establecer una visión de la historia en la que el futuro le pertenece y en la que la izquierda permanece enterrada en la obsolescencia. Capturó el descontento con el izquierdismo burocrático centralizado, absorbió y metabolizó exitosamente los deseos de libertad y autonomía que emergieron luego de los sesenta. Pero –y este es un punto fundamental– esto no es lo mismo que decir que esos deseos inevitable y necesariamente condujeron al ascenso del neoliberalismo. Al contrario, podemos ver el éxito del neoliberalismo como un síntoma del fracaso de la izquierda en responder adecuadamente a esos nuevos deseos. Como Stuart Hall y otros integrantes del proyecto New Times

en los ochenta[2] proféticamente insistieron, ese fracaso probaría ser catastrófico para la izquierda.

El realismo capitalista puede ser descrito como la creencia de que no hay alternativa al capitalismo. Sin embargo, no se manifiesta en grandes declaraciones sobre la economía política, sino en comportamientos y expectativas más banales, como nuestra aceptación por agotamiento de que los salarios y las condiciones laborales se van a estancar o deteriorar.

El realismo capitalista nos fue vendido por administradores (muchos de los cuales se consideran a sí mismos de izquierda) que nos dicen que las cosas son diferentes en la actualidad. La era de la clase trabajadora organizada se terminó; el poder de los sindicatos retrocede; mandan los negocios; y nosotros debemos alinearnos. El trabajo de autovigilancia que se exige rutinariamente a los trabajadores (todas esas autoevaluaciones, análisis de desempeño, cuadernos de registro) es –se nos ha hecho creer– un pequeño precio que hay que pagar para mantener nuestros trabajos. Consideremos el Sistema de Excelencia en Investigación (REF), un sistema para evaluar la producción académica de investigación en el Reino Unido. Este sistema masivo de monitoreo burocrático es ampliamente injuriado por los que tienen que cumplirlo, pero toda oposición a él ha sido hasta el momento bloqueada. Esta doble situación –en la que algo es odiado y, al mismo tiempo, obedecido– es típica del realismo capitalista, y es particularmente aguda en

2. New Times fue un movimiento intelectual de izquierda surgido en el Reino Unido a fines de la década de 1980. La base principal de New Times es la idea de que los años ochenta y noventa representan una ruptura significativa con la historia previa. La transición del fordismo al postfordismo es un factor clave, ya que los trabajadores en las naciones occidentales ya no se concentran en grandes lugares de trabajo, sino que se emplean ampliamente en los sectores público y de servicios y el consumo se democratiza en mayor medida que antes. Otra cosa vista como radicalmente nueva es el thatcherismo, entendido no como un simple desarrollo de la política conservadora anterior, sino como una desviación radical. [N. del T.]

el caso de la academia, que supuestamente es uno de los bastiones de la izquierda.

El realismo capitalista es una expresión de la descomposición de clase y una consecuencia de la desintegración de la conciencia de clase. Fundamentalmente, el neoliberalismo debe ser visto como un proyecto dirigido a lograr este objetivo. En principio no se dedicó –al menos no en la práctica– a liberar al mercado del control estatal. Más bien, intentó subordinar el Estado al poder del capital. Como David Harvey incansablemente ha sostenido, el neoliberalismo fue un proyecto que buscó reafirmar el poder de clase.

Como las fuentes tradicionales del poder de la clase trabajadora fueron derrotadas o sometidas, las doctrinas neoliberales funcionaron como armas en una lucha de clases que cada vez más era librada desde un solo lado. Conceptos como "el mercado" o "la competencia" funcionaron no como los fines reales de la política neoliberal, sino como mitos rectores y coartadas ideológicas. El capital no tiene interés ni en la salud de los mercados ni en la competencia. Según Manuel de Landa, siguiendo a Fernand Braudel, el capitalismo, con su tendencia al monopolio y al oligopolio, puede ser definido más precisamente como antimercado que como un sistema que promueve el florecimiento de mercados.

David Blacker observa con mordacidad en su libro *The Falling Rate of Learning and the Neoliberal Endgame* [La caída de la tasa de aprendizaje y el fin neoliberal] que las virtudes de la "competencia" son "convenientemente reservadas solo para las masas. La competencia y el riesgo existen solo para las pequeñas y medianas empresas y otras personas, como los empleados del sector público y del privado". La invocación a la competencia ha funcionado como un arma ideológica: su objetivo real es la destrucción de la solidaridad, y, en ello, ha sido notablemente exitosa.

La competencia en el ámbito educativo (tanto entre instituciones como entre individuos) no surge espontáneamente una vez que desaparece la regulación estatal; al contrario, es producida activamente por los nuevos tipos de control estatal. El régimen de inspecciones escolares, supervisado en el Reino Unido por la Oficina de Normas en Educación, Servicios y Habilidades para Niños (OFSTED), es un ejemplo clásico de este síndrome.

Dado que no hay un modo automático de "marketizar" la educación y el resto de los servicios públicos, y que no hay un modo directo de cuantificar la "productividad" de trabajadores como los profesores, la imposición de la disciplina de los negocios ha significado la instalación de una maquinaria burocrática colosal. Así que una ideología que prometía liberarnos de la burocracia estatal socialista ha impuesto en su lugar a una burocracia propia.

Esto parece tan solo una paradoja, si tomamos al neoliberalismo al pie de la letra, pero el neoliberalismo no es el liberalismo clásico. No se trata de *laissez faire*. Jeremy Gilbert, profundizando en los clarividentes análisis de Foucault sobre el neoliberalismo, sostuvo que el proyecto neoliberal siempre se trató de vigilar policíacamente un cierto modelo de individualismo; los trabajadores tienen que estar continuamente vigilados por miedo a que puedan recaer en la colectividad.

Si nos rehusamos a aceptar los argumentos del neoliberalismo (que los sistemas de control importados de los negocios estaban destinados a aumentar la eficiencia de los trabajadores), entonces se vuelve evidente que la ansiedad producida por el REF y otros mecanismos administrativos no es un tipo de efecto secundario accidental de esos sistemas, sino su objetivo real.

Y si el neoliberalismo no va a colapsar por su propia voluntad, ¿qué podemos hacer para acelerar su desaparición?

ESTRATEGIAS DE RECHAZO QUE NO FUNCIONAN

En un diálogo que mantuve con Franco "Bifo" Berardi publicado en *Frieze*,[3] Berardi habló de "nuestra actual impotencia teórica frente al proceso deshumanizante provocado por el capitalismo financiero". "No puedo negar la realidad", continuó Berardi,

> y creo que es esta: la última ola del movimiento -digamos, de 2010 a 2011- fue un intento de revitalizar una subjetividad masiva. Ese intento fracasó: hemos sido incapaces de detener la agresión financiera. El movimiento hoy ha desaparecido, y solo emerge en la forma de explosiones fragmentarias de desesperación.

Bifo Berardi, uno de los activistas involucrados en el llamado movimiento autonomista de Italia en la década de 1970, identifica aquí el ritmo que ha definido a la lucha anticapitalista desde el 2008: excitantes estallidos de militancia que se desvanecen tan rápido como aparecieron, sin producir ningún cambio sostenido.

Escucho las observaciones de Bifo como un réquiem para las estrategias "horizontalistas" que han predominado en el anticapitalismo desde los noventa. El problema de estas estrategias no son sus (nobles) objetivos (la abolición de las jerarquías, el rechazo del autoritarismo), sino su eficacia. Las jerarquías no pueden ser abolidas por decreto, y un movimiento que fetichiza la forma organizativa por sobre la efectividad le cede terreno al enemigo. El desmantelamiento de muchas de las formas existentes de estratificación será un proceso largo, arduo y abrasivo; no es cuestión de simplemente romper con los líderes (oficiales) y adoptar formas de organización "horizontales".

3. Mark Fisher y Franco "Bifo" Berardi, "Give Me Shelter", *Frieze*, 1° de enero de 2013, disponible en frieze.com.

El horizontalismo neoanarquista ha tendido a favorecer estrategias de acción directa y de retirada: las personas necesitan actuar ya y por ellas mismas, no esperar a que los representantes electos comprometidos actúen en su nombre; al mismo tiempo, deben retirarse de las instituciones que son corruptas, no contingentemente sino necesariamente.

El énfasis en la acción directa, sin embargo, esconde una desesperanza en relación con la posibilidad de la acción *in*directa. Pero el control de las narrativas ideológicas se logra a través de la acción indirecta. La ideología no tiene que ver con nuestras creencias espontáneas, sino con lo que creemos que el Otro cree. Esta creencia todavía está determinada, en gran medida, por el contenido de los medios mainstream.

La doctrina neoanarquista sostiene que debemos abandonar los medios mainstream y el parlamento, pero nuestro abandono solo ha permitido que los neoliberales extiendan su poder e influencia. La derecha neoliberal puede predicar el fin del Estado, pero solo si se asegura el control de los gobiernos.

Solo la izquierda horizontalista se cree la retórica de la obsolescencia del Estado. El peligro de la crítica neoanarquista es que esencializa al Estado, a la democracia parlamentaria y a los "medios mainstream", pero ninguna de estas cosas permanece fija por siempre. Son terrenos mutables sobre los que hay que luchar, y la forma que asumen hoy es, en sí misma, consecuencia de las luchas previas. Pareciera que, a veces, los horizontalistas quisieran ocupar todo excepto el parlamento y los medios mainstream. Pero ¿por qué no ocupar también el Estado y los medios? El neoanarquismo no constituye un desafío al realismo capitalista, sino más bien es uno de sus efectos. El fatalismo anarquista, según el cual es más fácil imaginar el fin del capitalismo que un Partido Laborista de izquierda, es el complemento de la

insistencia del realismo capitalista en que no hay alternativa al capitalismo.

Nada de esto equivale a decir que el acto de ocupar los medios mainstream o la política bastará en sí mismo. Si el Nuevo Laborismo nos enseñó algo, fue que ocupar el gobierno de ninguna manera es lo mismo que ganar la hegemonía. No obstante, sin una estrategia parlamentaria de algún tipo, los movimientos continuarán hundiéndose y colapsando. La tarea es construir los vínculos entre las energías extraparlamentarias de los movimientos y el pragmatismo de los que están dentro de las instituciones existentes.

VOLVER A ENTRENARNOS PARA ADOPTAR UNA MENTALIDAD BÉLICA

Si quisiéramos tomar en consideración la desventaja más significativa del horizontalismo, tendríamos que pensar en cómo se ve desde la perspectiva del enemigo. El capital debe estar encantado por la popularidad de los discursos horizontalistas dentro del movimiento anticapitalista. ¿Preferirías enfrentar a un enemigo cuidadosamente coordinado o a uno que toma decisiones a través de "asambleas" de nueve horas?

Esto no significa que deberíamos recaer en la reconfortante fantasía de que cualquier regreso al antiguo leninismo es posible o deseable. El hecho de que las opciones disponibles sean el leninismo y el anarquismo es una medida de la impotencia de la izquierda actual.

Es fundamental dejar atrás ese binomio estéril. La lucha contra el autoritarismo no tiene que necesariamente implicar al neoanarquismo, así como la organización no requiere necesariamente de un partido leninista. Lo que sí se requiere es tomar seriamente el hecho de que nos enfrentamos a un enemigo que no tiene ninguna duda de que está en una guerra de clases, y que dedica muchos

de sus enormes recursos a entrenar a su gente para pelearla. No es casual que los estudiantes de los Masters en Administración de Empresas lean *El arte de la guerra*, y si queremos progresar, debemos redescubrir el deseo de ganar y la confianza en que podemos hacerlo.

Debemos aprender a superar ciertos hábitos del pensamiento antiestalinista. El peligro ya no es, ni lo ha sido por bastante tiempo, el excesivo fervor dogmático de nuestra parte. En cambio, la izquierda post-68 ha tendido a sobrevalorar la capacidad negativa de quedarse en la duda, el escepticismo y la incertidumbre. Puede que sea una virtud estética, pero es un vicio político. La duda de sí misma, que ha sido endémica en la izquierda desde los sesenta, no está presente en la derecha, y esa es una de las razones por las que ha impuesto exitosamente su programa. Muchos en la izquierda se estremecen frente a la idea de formular un programa, y más aún frente a la idea de "imponerlo". Debemos abandonar la creencia de que las personas espontáneamente van a girar hacia la izquierda, o de que el neoliberalismo va a colapsar sin que lo desmontemos activamente.

REPENSAR LA SOLIDARIDAD

La vieja solidaridad que el neoliberalismo desintegró se ha ido para nunca más volver, pero esto no significa que estemos condenados al individualismo atomista.

Nuestro desafío hoy es reinventar la solidaridad. Alex Williams ha acuñado la sugestiva fórmula "plasticidad posfordista" para describir cómo podría ser esta nueva solidaridad. Según Catherine Malabou, plasticidad no es lo mismo que elasticidad. La elasticidad es equivalente a la flexibilidad que el neoliberalismo nos exige, por la que asumimos una forma impuesta desde fuera. En cambio, la plasticidad es algo más: implica adaptabilidad y

resiliencia, una capacidad de cambio que también retiene una "memoria" de los encuentros previos.

Repensar la solidaridad en estos términos puede ayudarnos a abandonar algunos presupuestos gastados. Este tipo de solidaridad no necesariamente implica la unidad global o el control centralizado. Pero ir más allá de la unidad tampoco nos conducirá necesariamente a la planicie del horizontalismo. En lugar de la rigidez de la unidad –irónicamente, la aspiración de alcanzarla ha contribuido al infame sectarismo de la izquierda–, necesitamos la coordinación de diversos grupos, recursos y deseos. En la derecha han sido mejores posmodernistas que nosotros, construyeron coaliciones exitosas a partir de grupos con intereses heterogéneos sin la necesidad de una unidad total. Debemos aprender de ellos, para comenzar a construir un *patchwork* similar de nuestro lado. Este es un problema más logístico que filosófico.

Además de la plasticidad de la forma organizativa, también debemos prestar atención a la plasticidad del deseo. Freud dice que las pulsiones libidinales son "extraordinariamente plásticas". Si el deseo no es una esencia biológica fija, entonces no hay un deseo natural de capitalismo. El deseo es siempre una construcción. Los anunciantes, los publicistas y los consultores de relaciones públicas siempre lo han sabido, y la lucha contra el neoliberalismo requerirá que construyamos un modelo de deseo alternativo que pueda competir con el que es impulsado por los técnicos libidinales del capital.

Lo cierto es que nos encontramos en un páramo ideológico en el que el neoliberalismo domina solo por defecto. El terreno está disponible para apropiárselo, y las observaciones de Friedman deben ser nuestra inspiración: *nuestra* tarea hoy es desarrollar alternativas a las políticas existentes, mantenerlas vivas y disponibles hasta que lo políticamente imposible se transforme en lo políticamente inevitable.

SALIRSE CON LA SUYA[1]

El veredicto del caso Mark Duggan[2] fue tan impactante como previsible. Impactante, porque es un veredicto que claramente ignora no solo las evidencias, sino también las descaradas inconsistencias que tienen las evidencias. Predecible, porque nos hemos acostumbrado a ver a la Policía Metropolitana salirse con la suya.

Como queda claro en el artículo de Stafford Scott en *The Guardian* de hoy,[3] la explicación policial de lo ocurrido fue una obvia invención carente de una mínima coherencia. Es un clásico ejemplo del famoso chiste freudiano del caldero,

1. k-punk, "Getting Away with Murder", 9 de enero de 2014, disponible en k-punk.org.

2. Fisher se refiere a Mark Duggan, un hombre británico de 29 años asesinado a tiros por la policía en Tottenham, al norte de Londres, el 4 de agosto de 2011. La Policía Metropolitana declaró que los agentes intentaban arrestar a Duggan bajo sospecha de planear un ataque, y que él tenía un arma en su poder. [N. del T.]

3. Stafford Scott, "This Perverse Mark Duggan Verdict Will Ruin Our Relations with the Police", *The Guardian*, 9 de enero de 2014, disponible en theguardian.com.

en el que el evidente encubrimiento de la policía, en realidad, contradice los argumentos para dispararle a Duggan. *O* Mark Duggan portaba un arma cuando murió, como sostuvo el oficial V53 durante la indagatoria, *o* había tirado el arma. Si ocurrió lo primero, ¿cómo pudo el arma terminar a siete metros de distancia de su cuerpo (y sin ningún rastro de huellas o ADN en ella)? Si ocurrió lo segundo, entonces, ¿cómo pudieron pensar que Mark Duggan constituía una amenaza suficiente como para dispararle hasta matarlo? En el mejor de los casos, la operación fue un error monumental, agravado por una cobertura que cuanto menos fue inepta. Así que ¿cómo se explica la perversa decisión del jurado?

Por un lado, tenemos que mirar el propio marco legal. Como el periodista Christian Werthschulte observó en un comentario en Facebook anoche, al leer el veredicto oficial vemos que: "Los miembros del jurado, para poder concluir si el asesinato fue legítimo o no, se preguntaron a sí mismos si podrían haberse sentido amenazados, si hubieran estado en los zapatos del oficial de policía. Inevitablemente esto conduce a la reacción '¡Oh, yo también habría estado asustado!'". Esto es absurdo y espantoso, dada la cantidad de metralletas que los oficiales de la Policía Metropolitana portan en Londres. Si la pregunta que se les hace a los jurados en estos casos va a ser: "¿Habría estado usted, un ciudadano común, asustado?", entonces es difícil ver qué podría constituir un asesinato ilegal.

También tenemos que mirar la operación de administración de la realidad más amplia que se monta frente a estas contingencias. Si la historia del Plebgate[4]

4. El llamado "Plebgate" fue un escándalo político que ocurrió en 2012 luego de que el entonces Jefe de Grupo Parlamentario, Andrew Mitchell, tuviera una discusión en la vía pública con un oficial de policía a quien despectivamente le dijo que era un "madito plebeyo" [*you're fucking plebs*]. Cuando la historia del altercado se filtró en los periódicos, el funcionario del Partido Conservador negó haber utilizado la palabra *plebs*, pero la mala fama lo obligó a renunciar a su cargo un mes más tarde. [N. del T.]

reveló algo, fue la naturaleza descarada y chapucera de los inventos de la Policía Metropolitana, a través de los cuales puede salirse con la suya porque habitualmente cuenta con el apoyo de los tories y de la prensa de derecha. En el caso Duggan, vimos la táctica habitual de la Policía Metropolitana de adelantarse con una historia completamente falsa,[5] que luego será repudiada,[6] pero solo después de que el tono ya fue establecido. También está la demonización de la víctima que describe Stafford Scott:

> inmediatamente después del tiroteo, la policía y la Comisión Independiente de Denuncias Policiales (IPCC) comenzaron a instruir a la prensa con información inexacta y engañosa, que garantizaba que Duggan fuera demonizado, incluso antes de que se enfriara su cuerpo. Los titulares lo declararon un gánster que se encontraba en una misión para vengar el asesinato de su primo, Kelvin Easton. Sin embargo, durante la investigación no se encontró evidencia que apoyara esta declaración. Más tarde se alegó que era un importante vendedor de drogas, pero nuevamente no se aportó ninguna evidencia que sustanciara esta acusación. Pero eso no importó, el lodo ya había sido arrojado y claramente se adhirió, como estaba previsto. Incluso hoy, la mayoría de las personas todavía no son conscientes de que solo fue condenado por dos delitos relativamente menores: uno por posesión de cannabis y otro por recibir bienes robados.[7]

5. Ver "London Riots: Police Marksman Shot Mark Duggan in Self Defence", *Telegraph*, 17 de septiembre de 2013, disponible en telegraph.co.uk.

6. Ver Mark Hughes, Martin Beckford y Duncan Gardham, "Tottenham Riot: Bullet Lodged In Officer's Radio at Time of Mark Duggan Death 'Was Police Issue'", *Telegraph*, 8 de agosto de 2011, disponible en telegraph.co.uk.

7. Stafford Scott, "This Perverse Mark Duggan Verdict Will Ruin Our Relations with the Police", op. cit.

La descripción de Mark Duggan como un "gánster" dispara de manera automática un conjunto entero de asociaciones racistas, que rápidamente podemos captar si comparamos el modo en que los criminales blancos, como los hermanos Kray ("solamente mataron a los suyos y además amaban a sus madres") o Ronnie Biggs (quien estuvo implicado en un crimen violento, pero es tratado como un pícaro adorable) son mitologizados. También podríamos detenernos y señalar que Raoul Moat fue capaz de matar a varias personas en el transcurso de varios días antes de "dispararse a sí mismo".

Todo esto prepara el camino, no solo para que el jurado vea a Mark Duggan bajo la peor luz posible, sino para que aquellos que escuchen el veredicto estén de acuerdo con la exculpación del jurado al tirador policial. Anoche vi una enorme cantidad de comentarios del tipo "bueno, tenía un arma, ¿qué iba a hacer con ella?". Nuevamente, esto es aterrador: aparentemente, estuvo bien matar a Mark Duggan por lo que *podría* haber hecho. La era del pre-crimen verdaderamente está sobre nosotros.

Luego, por supuesto, está la sobrecarga masiva de propaganda a favor de la policía. Los policías no necesitan generarla ellos mismos; los medios de derecha se la ofrecen gratuitamente, como también lo hace una cultura popular que abrumadoramente retrata a la policía como heroica o como "gente común con algunos defectos, que realiza un trabajo duro".

Todo esto debería haber producido algún tipo de disonancia cognitiva en el jurado. Toda la evidencia señalaba que Duggan no estaba armado cuando recibió los disparos, y el propio jurado lo concedió. Más aun, el descarado encubrimiento vinculado al arma tendría que haber socavado fatalmente la historia de la Policía Metropolitana. Pero no (así debe haber continuado el "razonamiento"), la policía no puede ser culpable a priori, y por lo tanto, no lo es.

Ahora el veredicto tiene que ser protegido, y la siguiente etapa de la administración de la realidad entra en vigencia. Lo que vemos ahora es una marcha de políticos

y comentaristas de derecha que exigen que la familia de Mark Duggan "respete la ley". Al igual que en el caso de las víctimas de Hillsborough, la familia será manchada con la acusación de que están trastornados por el dolor, histéricos; su deseo de arreglar una injusticia terrible será patologizado y atribuido a su incapacidad de seguir adelante. Si se le permite al sistema de administración de la realidad realizar su trabajo sin oposición, podemos esperar que la verdad salga a la luz en veinte o treinta años, como ocurrió con Hillsborough o, más recientemente, con la huelga de los mineros. Para ese entonces, el hombre que tiró del gatillo y los que lo ayudaron y fueron sus cómplices en el encubrimiento ya estarán jubilados o muertos. En cualquier caso, se encontrarán más allá del alcance de la justicia.

Escribo esto no como un anarquista del tipo A.C.A.B. [All Cops Are Bastards: Todos los Policías son unos Bastardos], sino como alguien que es muy consciente de las realidades mundanas del trabajo policial, que cada vez más implica intentar manejar la desintegración de la sociedad civil causada por el neoliberalismo. Sin embargo, hoy es evidente que la Policía Metropolitana es una fuerza sistemáticamente corrupta. Y también que la Comisión Independiente para Denuncias contra la Policía [IPCC] es un chiste y que no podemos confiar en que las cortes produzcan fallos correctos.

Los problemas sistémicos requieren soluciones sistémicas. Si bien hay que apoyar a la familia de Mark Duggan en su búsqueda de justicia, no debemos permitir que esto sea visto como un incidente aislado. En cierto modo, la totalidad del sistema (la Policía Metropolitana, los medios, el poder judicial) que produjo este perverso fallo debe rendir cuentas y, en última instancia, ser reemplazados.

La importancia del Hackgate[8] fue que comenzó a sacar a la luz estas complicidades sistémicas, esta "red oscura

8. Ver nota sobre el escándalo de hackeo telefónico del matutino *News International* en la página 327 de este mismo volumen.

que involucra a los investigadores privados, el bajo mundo criminal, los periódicos amarillistas, los conglomerados mediáticos multinacionales, la policía, los políticos, los bancos y los cuerpos que supuestamente los regulan (que, en el mejor de los casos, son impotentes; y, en el peor, parte del problema)". El sistema de administración de la realidad fue herido en ese entonces, pero determinaremos si realmente sufrió un daño severo, en parte, por los resultados del juicio en curso contra dos de los administradores de la realidad de Murdoch. Podría ser que, como en el caso de Vito y Michael Corleone, haya demasiadas capas de subordinados entre Coulson y Brooks y los que están comprometidos con los crímenes reales como para que un jurado los encuentre culpables esta vez. Pero las grietas en el viejo sistema de administración de la realidad son reales. Una pregunta abierta es hasta cuándo van a poder disimularlas.

NADIE ESTÁ ABURRIDO, TODO ES ABURRIDO[1]

Uno de los textos más intrigantes y provocativos sobre política y cultura este año fue *We Are All Very Anxious*, del Instituto de la Consciencia Precaria. (Este ensayo captó mucha atención cuando fue republicado en el sitio web de Plan C.)[2] Allí se sostiene que el afecto problemático fundamental que enfrenta hoy el capitalismo es la ansiedad. En una época pasada, fordista, el aburrimiento era "el afecto reactivo dominante". Las tareas repetitivas y las líneas de producción engendraron ese aburrimiento, que era tanto una forma central de subyugación bajo el fordismo como una fuente de la nueva política opositora.

Podría argumentarse que el fracaso de la izquierda tradicional está ligado a la incapacidad de comprometerse adecuadamente con esta política del aburrimiento, que no se articulaba a través de los sindicatos o los partidos

1. "No One Is Bored, Everything Is Boring", *The Visual Artists' News Sheet*, 21 de julio de 2014.

2. Plan C, "We Are All Very Anxious", 4 de abril de 2014, disponible en weareplanc.org.

políticos, sino a través de la política cultural de los situacionistas y los punks. Fueron los neoliberales, no la izquierda organizada, quienes mejor pudieron absorber e instrumentalizar esta crítica del aburrimiento. Los neoliberales se movieron rápidamente para asociar las fábricas fordistas y la estabilidad y la seguridad de la democracia social con el tedio, la previsibilidad y la burocracia verticalista. En lugar de eso, los neoliberales ofrecían emociones e imprevisibilidad, pero el lado negativo de estas nuevas condiciones fluidas es la ansiedad perpetua. La ansiedad es el estado emocional que se correlaciona con la precariedad (económica, social, existencial) que los gobiernos neoliberales han normalizado.

El Instituto de la Conciencia Precaria [Institute of Precarious Consciousness] tiene razón cuando observa que una parte demasiado grande de la política anticapitalista está encerrada en estrategias y perspectivas que se formaron en una época en la que la lucha era contra el aburrimiento. También están en lo correcto cuando afirman que el capitalismo ha solucionado efectivamente el problema del aburrimiento, y que es fundamental que la izquierda encuentre caminos para politizar la ansiedad. La cultura neoliberal, que llegó a ser dominante en paralelo al declive del movimiento de la antipsiquiatría, ha individualizado la depresión y la ansiedad. O, más bien, muchos casos de depresión y ansiedad son efectos de la exitosa tendencia neoliberal de privatizar el estrés, de convertir los antagonismos políticos en condiciones médicas.

Al mismo tiempo, creo que el argumento del aburrimiento tiene que ser matizado de algún modo. Es cierto que uno podría sentirse casi nostálgico del Aburrimiento 1.0. El triste vacío de los domingos, las horas nocturnas luego de que terminara la programación televisiva, incluso los infinitos minutos que arrastrábamos cuando esperábamos en colas o en el transporte público: para cualquiera que tenga un *smartphone*, ese tiempo vacío ha sido

efectivamente eliminado. En el ambiente intensivo 24/7 del ciberespacio capitalista, al cerebro ya no se le permite ningún tiempo de descanso; al contrario, es inundado con un flujo incesante de estímulos de bajo nivel.

Pero el aburrimiento era ambivalente; no era simplemente un sentimiento negativo del que queríamos deshacernos. Para el punk, el aburrimiento era un desafío, un mandato y una oportunidad: si estamos aburridos, entonces podemos producir algo que llene ese espacio. Sin embargo, el capitalismo ha neutralizado el aburrimiento a través de una demanda de participación. Hoy, más que imponernos un espectáculo pacificador, las corporaciones capitalistas se salen de su camino y nos invitan a interactuar, a generar nuestro propio contenido, a unirnos al debate. No existe hoy ni una excusa ni una oportunidad para estar aburrido.

Pero si la forma contemporánea del capitalismo ha extirpado el aburrimiento, no ha derrotado a lo aburrido. Al contrario, podría decirse que lo aburrido es ubicuo. En casi todo, hemos abandonado toda expectativa de ser sorprendidos por la cultura; y eso vale tanto para la cultura "experimental" como para la cultura popular. Ya sea la música que suena igual que hace veinte, treinta o cuarenta años; un éxito de Hollywood que recicla y reinicia conceptos, los personajes y tropos que están agotados desde hace tiempo; o los cansados gestos de la mayor parte del arte contemporáneo; lo aburrido está en todas partes. Solo que nadie está aburrido, porque ya no existe ningún sujeto capaz de aburrirse. Ya que el aburrimiento es un estado de absorción, de hecho, un estado de gran absorción, y es por eso que es un sentimiento tan opresivo. El aburrimiento consume nuestro ser; sentimos que nunca vamos a escapar de él. Pero es justamente esta capacidad de absorción la que está bajo ataque hoy, como resultado de la constante dispersión de la atención, que es esencial en el ciberespacio capitalista. Si el aburrimiento

es una forma de absorción vacía, entonces una mayor cantidad de formas positivas de absorción efectivamente lo contrarrestan. Pero el capitalismo no puede generar este tipo de formas de absorción. En lugar de absorbernos, nos distrae del aburrimiento.

Quizás el sentimiento más característico del momento actual es una mezcla de aburrimiento y compulsión. Aunque reconozcamos que son aburridos, nos sentimos obligados a hacer otro *quiz* de Facebook, a leer otra lista más de Buzzfeed, a cliquear en un chimento sobre una celebridad que ni remotamente nos importa. Nos movemos incesantemente entre lo aburrido, pero nuestros sistemas nerviosos están tan sobreestimulados que nunca podemos darnos el lujo de sentirnos aburridos. Nadie está aburrido, todo es aburrido.

UN TIEMPO DE SOMBRAS[1]

El texto de 1987 de Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", se lee como una sorprendente profecía de ciencia ficción sobre nuestra situación actual. Hace casi treinta años, Baudrillard invocó una época de "absoluta proximidad e instantaneidad total", de esquizofrenia informacional:

> El esquizofrénico queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo [...]. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo lo que le atraviesa sin obstáculo [...]. Ahora es solo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia.[2]

1. "A Time for Shadows", *Visual Artists' News Sheet*, enero-febrero de 2015.
2. Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

Esta aguda retórica captura lo que hoy es una experiencia banal y lo que quizá sea la marca distintiva de la banalidad contemporánea. Con la ubicuidad de los *smartphones*, el sentimiento de estar abrumando por los mandatos ciberespaciales es hoy un lugar común. Es esta anticipación extrañamente profética de la banalidad del siglo XXI la que hace que la lectura del texto de Baudrillard sea una experiencia tan ominosa. (Es como si Baudrillard hubiera escrito sobre Twitter. ¿Qué de la experiencia de las telecomunicaciones en Francia en los ochenta le puede haber dado a Baudrillard ese sentimiento de transparencia, sobrecarga, instantaneidad; ese sentido de avasallamiento de la privacidad y de los límites del sujeto individual, al que las redes sociales nos han habituado?)

Baudrillard escribió sobre una nueva era de "tactilidad". Según él, incluso en los ochenta, el espectáculo ya había sido reemplazado. El espectáculo nos subyugaba a la imagen; el sistema táctil, sin embargo, nos exige que participemos, impone que nos unamos. Nuevamente, esta es una observación sorprendentemente profética de las tendencias que hoy son dominantes: las corporaciones ya no se conforman con bombardearnos con propaganda agresiva, quieren que interactuemos con ellas, por ejemplo, publicando comentarios con hashtags en su página de Facebook.

Los *smartphones* con pantalla táctil parecen asegurar la era de la tactilidad. Sin embargo, en este caso, ¿no deberíamos más bien hablar de un tocar sin tactilidad? Ya que el *smartphone*, ciertamente, es operado por el tacto, pero es un tacto desprovisto de toda sensualidad. Cuando el dedo se encuentra con la vidriosa pantalla del iPhone, todo lo que toca en la pantalla se siente del mismo modo. Los dedos actúan como extensiones del ojo y del cerebro; de un ojo y un cerebro que han sido radicalmente rehabituados por el ciberespacio. Los dedos se transforman en transmisores de un sistema de compulsión digital, un

conjunto de disparadores digitales. Pero son disparadores digitales ineficientes, dedos de mono demasiado gordos y carentes de agilidad para operar correctamente la interfaz de la pantalla táctil. Como mostró un gag de un episodio de *Los Simpsons*, el iPhone es sorprendentemente parecido a los monolitos de *2001: Odisea del espacio*, y, por lo tanto, muchas veces, cuando los utilizamos, nos sentimos tan primitivos y desconcertados como los monos del film de Kubrick al encontrarse con la enigmática opacidad de la superficie negra del monolito.

Por supuesto, los *smartphones* no son en verdad teléfonos. El término que ahora utilizan las aerolíneas, "dispositivos electrónicos portátiles", captura mejor lo que son estas máquinas. (Cada vez más, se nos permite utilizar estos dispositivos durante el aterrizaje de los aviones; llegar a la terminal hoy es considerado una espera demasiado larga.) La función de teléfono del dispositivo electrónico portátil rápidamente se está volviendo obsoleta. Como Sherry Turkle sostiene en su reciente libro *Alone Together*, hemos pasado de la época del habla a una nueva época del texto.[3] Las conversaciones presentan ansiedades que son evadidas por SMS y mensajes directos. A pesar de eludir viejos tipos de ansiedades, el circuito de contacto constante de Baudrillard genera un conjunto entero de nuevas ansiedades. La presión de lo instantáneo, que, en su nuevo manifiesto, "On the Creative Question. Nine Theses" [Sobre la cuestión creativa. Nueve tesis], Geert Lovink, Sebastian Olma y Ned Rossiter llaman "emprendedorismo frenético y valorización instantánea",[4] inevitablemente ejerce un peso enorme sobre los productores culturales. En una enigmática pero sugestiva formulación, Lovink, Olma

3. Sherry Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, Nueva York, Basic Books, 2011.

4. Geert Lovink, Sebastian Olma y Ned Rossiter, "On the Creative Question. Nine Theses", *Institute of Network Cultures*, 20 de noviembre de 2014. El manifiesto completo puede leerse en networkcultures.org.

y Rossiter sostienen que las urgencias de lo inmediato deben ser reemplazadas por los principios de "sombra y tiempo":

> La sombra es una consecuencia involuntaria, un evento vacío, que permanece invisible para los transeúntes. No queda registrada en los mapas de desarrollo ni en las clases de administración. El tiempo es necesario para que pueda crecer lo sustancialmente diferente. La maduración, que es crecimiento creativo, requiere tiempo.

Es imperativo que nos hagamos de espacios más allá del instante hiperbrillante. Ese instante es insomne, amnésico; nos encierra en un tiempo reactivo que siempre está lleno (de indignación y pseudonovedad). No hay tiempo continuo en el que las sombras puedan crecer, solo un tiempo que es simultáneamente constante (sin interrupciones: en él siempre está apareciendo contenido "nuevo") y discontinuo (cada nueva compulsión nos hace olvidar la anterior). El resultado es una repetición mecánica y no reconocida. ¿Es todavía posible para nosotros cultivar sombras?

EL LIMBO SE TERMINÓ[1]

La breve aparición de Tony Blair en la campaña, en la que ofreció un tibio apoyo a un tibio Ed Miliband, debería haber sido irrelevante. En muchos sentidos lo fue: ¿quién necesita al hombre del ayer, al vendedor ambulante de una "modernización" pasada de moda? Aunque el blairismo esté obsoleto, como gran parte de la cultura actual, todavía no ha sido superado.

En el Castillo de Grayskull de Blair, siempre es 1997. Blair es como Miss Havisham pero al revés, detenido no en el momento de su derrota y fracaso, sino justo antes de su mayor éxito. Sean prudentes, no hagan nada que pueda comprometer al proyecto. El blairismo fue esa particular forma de falsa promesa, ese aplazamiento: si tenemos cuidado ahora, mañana podremos hacer más... pero el mañana nunca llega; el objetivo es estar siempre en el gobierno; el precio es siempre la falta de todo poder real para cambiar los parámetros heredados de lo posible.

1. k-punk, "Limbo is Over", 26 de abril de 2015, disponible en k-punk.org.

Esta es la fórmula: gobierno sin poder, un populismo cada vez más impopular.

La ilusión del blairismo es haber sido una superación de las derrotas de los ochenta más que su consecuencia final. Fue una normalización postraumática de la catástrofe, no un tipo de nuevo comienzo. Su legado es tanto organizativo como ideológico: un Partido Laborista que roció con napalm sus raíces (el miedo y la falta de respeto a la clase trabajadora son los elementos característicos de la interpretación que hace Blair del populismo) y que ahora emite políticas y relaciones públicas desde un helitransporte de seguridad personal de Oxford salido de la comedia *Thick of It*, que circula a miles de kilómetros de la Tierra. El proyecto continúa siendo entrar al gobierno, pero sin el carisma de *showman*-mesías de Blair para cubrir el vacío de esa aspiración. La torpeza de Miliband proviene tanto de esta falta total de visión como de sus excentricidades personales. No hay nada que anime sus movimientos obviamente coreografiados: hacia la derecha respecto a la inmigración, un poco a la izquierda sobre los impuestos, etc. Su ambición (ser un poco menos malo) es penosamente clara para todos, y no puede inspirar a nadie.

Todo esto es exactamente lo que esperábamos... Sin embargo, el ingreso del Partido Nacional Escocés (SNP), el Partido de Gales y el Partido Verde en los debates televisivos cambió la atmósfera. De repente, la imagen con la que nos habían alimentado los administradores de la realidad durante los últimos años (los tres partidos "grandes", cada uno ofreciendo una versión apenas diferente del realismo capitalista; Farage y el Partido de la Independencia del Reino Unido –UKIP– ofreciendo también realismo capitalista, pero con todavía más ultranacionalismo) se interrumpió, y fue posible imaginar que Gran Bretaña "a su modo, se dirigía hacia la izquierda".[2]

2. Jonathan Jones, "Something New Is Happening in British Politics. This Image Captures It", *The Guardian*, 17 de abril de 2015, disponible en theguardian.com.

Sturgeon, Wood y Bennett, cada uno a su manera, ampliaron el espectro de la escena mediática-política, anteriormente monopolizada por el club de los chicos de Oxford y Cambridge. En términos de política, no hay mucha más oferta que reiniciar la socialdemocracia (el Plan B opuesto al Plan A de Austeridad),[3] pero el realismo capitalista está tan profundamente instalado que fue difícil no sentir un escalofrío cuando, por ejemplo, Wood defendió a los sindicatos y al Estado de bienestar. El rechazo de Cameron a presentarse en el debate de la BBC y su prohibición de que Clegg lo hiciera fueron pensados como una exhibición de confianza magistral, el *único primer ministro creíble* se eleva por sobre las irrelevantes riñas de sus modestos pretendientes. Sin embargo, terminó por reforzar la sensación de hastío que acompañó sus intervenciones en esta campaña. El atractivo de Cameron siempre dependió de un estar cómodo en el mundo de la clase dominante, pero, en general –y particularmente en este caso–, la indiferencia corre el riesgo de opacarse bajo la apariencia de la timidez y la arrogancia. En cuanto a los demócratas liberales, como observó Craig McVegas,[4] su ausencia apenas se notó en el último debate.

Esto nos lleva a la fotografía que tan bien analiza Jonathan Jones en *The Guardian*.[5] Además de todo lo que señala Jones, uno de los elementos más llamativos de la fotografía es el centro vacío. Un grupo a la izquierda; un hosco Farage a la derecha; Cameron y Clegg (el terreno actual de "centro") ausentes. Esta es una imagen del Reino Unido posneoliberal: una izquierda suave que está recuperando su confianza, por un lado; una extrema derecha de ceño fruncido, por el otro; nada donde el "medio" del

3. Ver weareplanc.org/about.

4. Craig McVegas, "Last Night's Leaders' Debate Was a Vision of the Clusterfuck that British Politics Is About to Become", *Vice*, 17 de abril de 2015, disponible en vice.com.

5. Ver la imagen en Jonathan Jones, "Something New Is Happening in British Politics. This Image Captures It", op. cit.

realismo capitalista solía estar. (Ahora está en serias dudas si Farage va a ser la figura alrededor de la cual se agrupará esta derecha. Pareciera que difícilmente vaya a ganar en South Thanet, y puede que su momento como el divertido agente de bolsa del pueblo se haya terminado. La pregunta ominosa es: si cae Farage, ¿qué demagogo de derecha emergerá para ocupar su lugar?)

La coalición entre el laborismo y el SNP es mucho más de lo que hubiéramos esperado hace unas semanas, pero está lejos de ser suficiente. *¿Cómo nos conformamos con tan poco?*, preguntó un incendiario Russell Brand esta semana durante la presentación de su film *El traje nuevo del Emperador*, dirigido por Michael Winterbottom. Para los sacerdotes hípsters que quieren que el activismo continúe siendo una búsqueda marginal, la fama y la riqueza de Brand automáticamente le impiden ser tomado en serio. Pero la fama, el carisma y el dinero son recursos, y la izquierda necesita desesperadamente estar asociada con el glamour en lugar de con el ascetismo estético. Poder ver el film en el cine junto a muchos que participaron en él (activistas del complejo habitacional New Era, asistentes sociales en huelga, bomberos) fue movilizador, aleccionador y electrizante. The Free Association[6] ha estado realizando un trabajo interesante sobre por qué la comedia ha reemplazado a la música como fuerza política. Hoy, más que ningún otro músico contemporáneo, es Brand quien personifica el principio psicodélico-prometeico de que toda realidad dada es provisional, plástica y está sujeta a verse transformada por la acción colectiva. *Me encantan las multitudes...* Brand funciona como una figura de identificación que intensifica y vincula las luchas existentes, y nos incita a traspasar los umbrales invisibles que nos encierran en la impotencia atomizada. *Podemos hacer lo*

6. The Free Association, "Talkin' 'Bout a Revolution", 2015, disponible en freelyassociating.org.

que queramos... Habiendo pasado por lo que él mismo, el martes, memorablemente llamó "el prado de la fama" de la celebridad contemporánea, Brand se encuentra hoy en una posición prácticamente única. En lugar de permanecer en la condición de melancolía hedónica típica de los que tienen acceso ilimitado a los jardines del placer del capitalismo tardío, él ha cruzado al otro lado con su risa más embustera, con más recursos y con un invaluable conocimiento desde dentro de cómo la máquina de los medios construye lo que considera la realidad. Su jubilosa actuación de des-subordinación nos recuerda la lección contracultural: si obtienes dinero y éxito, solo hay una cosa que hacer con la mano que te alimenta: morderla.

En muchos sentidos, *El traje nuevo del Emperador* nos cuenta lo que ya sabemos, pero ese es el punto. ¿Cómo podemos aceptar lo que sabemos cuando es algo tan monstruoso, tan obsceno, tan demente? En las preguntas y respuestas con el público, a Brand le preguntaron por qué a las personas les importaba más *The X Factor* que las luchas políticas. Él respondió que, más que condenar a *The X Factor*, había que readaptar las técnicas, en particular, las que incitan emociones. "El capitalismo nos dio organismos y máquinas que podemos utilizar para producir la revolución" (como dice la compilación *#accelerate*) Así, el film es un ejercicio de ingeniería afectiva que, paciente pero incansablemente, desmonta el sentido común del realismo capitalista. Una de sus técnicas más poderosas es el uso de contrastes simples pero devastadores: los limpiadores del Banco de Escocia ganan cientos de veces menos que sus jefes (mismo espacio físico, diferentes mundos); agitadores, encarcelados por robar pequeños artículos, junto a banqueros, que provocaron la catástrofe social, no solo sin condena, sino con bonos compensatorios. La acusación de Mark Kermode de que el film es "simplista" no entiende el punto. Cuando nos enfrentamos con una máquina mediática que impulsa una historia ofensivamente simplista de

sí misma –fue el laborismo quien lo hizo–, mientras narra los catecismos neoliberales como si fueran sacerdotes católicos medievales que recitan la misa en latín, necesitamos una contra-narrativa igualmente simple.

Es difícil no sentir simpatía por Brand en su desprecio al voto, que es parte de una desilusión más amplia con las condiciones tremendamente delimitadas de la política electoral bajo el realismo capitalista: lo mejor que se puede esperar es lo menos peor. El problema es que la falta de compromiso con la política parlamentaria le conviene más a la derecha que a nosotros.

La derecha no necesita el entusiasmo que Thatcher podía despertar en ciertos sectores de la población; no necesita legitimidad. La falta de compromiso popular, la desesperanza generalizada, la sensación de que no hay en juego en las elecciones, todo eso favorece al capital, ahora que todas las variables han sido establecidas como opciones neoliberales. Por supuesto, nunca hubo una edad de oro de la democracia parlamentaria tal como no hubo una edad de oro del Partido Laborista; no hubo un momento en el que los logros progresistas estuvieran completamente liberados de los arreglos y la corrupción. Pero la función progresista de la política parlamentaria fue poner algunos límites a la tiranía. El realismo capitalista ha significado la tácita, pero definitiva, aceptación de que la tiranía corporativa no puede ser frenada, lo que da como resultado un déficit democrático que Aditya Chakrabortty describió tan vívidamente:

> Los líderes democráticos han tomado un camino separado del de sus votantes, literalmente. Las afiliaciones a los principales partidos cayeron en picada en las últimas tres décadas, de modo que hoy hay más veganos en Gran Bretaña que afiliados al Partido Conservador. La democracia fue reemplazada por los grandes aportantes y una élite política profesional. Ya no les sirve a los políticos pensar

> mucho sobre el crecimiento justo o construir más casas, porque hacerlo generará antagonismos con las grandes corporaciones o con los grandes medios, o desalentará a los votantes jubilados de clase media que sí se presentan en los locales de votación.[7]

El pánico fóbico que está provocando una posible coalición entre el laborismo y el SNP muestra que el capital le teme a cualquier modificación, por modesta que sea, de esta situación. Se ha acostumbrado a tener todo a su manera, pero esto condujo a cierta decadencia, a un agotamiento del pensamiento y de la estrategia. Seguramente sea este agotamiento, como en cualquier desesperación, lo que explica la burla absurda, más allá de la sátira, sobre la anodina vida amorosa de Ed Miliband o los intentos apenas creíbles de desacreditar a Nicola Sturgeon.[8]

Sturgeon plantea una amenaza, no solo por su aplomo jurídico en el debate, no solo porque ella ha articulado una posición antiausteridad, ni siquiera porque hace que la independencia escocesa sea más probable; sino porque movilizó las bases que la apoyan. En Escocia, como en Grecia y en España, están surgiendo nuevos modelos de organización política, se experimenta con nuevas "lógicas de proliferación".[9] Más que una repetición compulsiva de las mismas estrategias, más que una insistencia dogmática en la futilidad inherente a las elecciones, estos desarrollos son parte de un proceso de aprendizaje colectivo sobre

7. Aditya Chakrabortty, "The Three Big Election Questions that All the Parties Are Simply Ignoring", *The Guardian*, 20 de abril de 2015, disponible en theguardian.com.

8. *The Sun* publicó una historia sobre la primera ministra de Escocia, Nicola Sturgeon, en la que se narraba que en su infancia le había "arrancado diabólicamente el cabello a la querida muñeca de su hermana". Para *The Sun* este era "un signo temprano de la crueldad que la impulsaría hasta la cima de la política escocesa, y potencialmente de la británica".

9. Eduardo Maura entrevistado por Andrew Dolan, "Podemos: Politics by the People", *Red Pepper*, 22 de febrero de 2015, disponible en redpepper.org.uk.

cómo los movimientos populares pueden (re)conectarse con la política parlamentaria. El poder potencial de estas estrategias es claro. El callejón sin salida electoral no se reduce a cierto fracaso semiótico (¡si tan solo tuviéramos la iniciativa publicitaria adecuada para enganchar a los niños!), sino que refleja la composición real de las fuerzas sociales. El realismo capitalista es una guerra de clases librada solo por uno de los bandos, una élite corporativa organizada que tiene muy claros sus objetivos de clase y lo que debe hacer para que las cosas sigan alineadas con esos intereses. Solo una población movilizada puede dar a los partidos políticos el poder necesario para desafiar a la tiranía corporativa. Como Keir Milburn dice en un importante texto,[10] y como la situación de Grecia lo demuestra, no se puede sacar al neoliberalismo con votos. Pero, también según Keir, "incluso en su fracaso, la política electoral del Plan B puede ser útil si logra aclarar los efectos antidemocráticos del neoliberalismo, que opera contra todas las formas de acción colectiva".

En el Reino Unido, esta podría ser la elección más importante desde 1979. Hasta el más sentimental de los soñadores no podría imaginar que el Partido Laborista regrese al socialismo del Plan B en un futuro inmediato, mucho menos que ofrezca algo más moderno y radical. Sin embargo, es perfectamente plausible que una coalición entre el laborismo y el SNP pueda conseguir lo que Jeremy Gilbert y yo creemos que el Nuevo Laborismo podría haber intentado: "Realizar algunos esfuerzos para modificar la situación estratégica a largo plazo: reconstruir los sindicatos, re-energizar los gobiernos locales, facilitar el crecimiento de un sector medio alternativo".[11] Para que esto ocurra,

10. Plan C, "On Social Strikes and Directional Demands", 7 de mayo de 2015, disponible en weareplanc.org.

11. Mark Fisher y Jeremy Gilbert, *Reclaim Modernity: Beyond Markets, Beyond Machines*, Londres, Compass, 2015, disponible en compassonline.org.uk.

es necesario que quienes, en el partido, quieran realmente romper con el realismo capitalista –y, aunque no lo crean, existen personas que así lo desean– tomen la iniciativa. ¿Cuál es la alternativa para el laborismo? Incluso la deslucida y desafectada marca política que el partido ha ofrecido hasta ahora con la dirección de Miliband no será sostenible por mucho tiempo más. La entropía puede que sea el mejor destino para el Partido Laborista, que no puede comprender el nuevo ánimo; el escenario más factible es una desintegración al estilo del PASOK. En cualquier caso, no hay forma de volver al mundo previo al 2008, de volver al realismo capitalista con un rostro de joker histérico. El partido realmente necesita registrar que los blairistas (y la atmósfera blairista residual en un Partido Laborista desmoralizado y desconectado) quedaron hoy tan obsoletos como, según Blair, lo estaba el "viejo laborismo" en 1997. Hoy, más que nunca, no hay garantías. El camino a la renovación nunca pareció más duro o largo. Pero como Margarita Tsomou dijo la semana pasada en una importante intervención en el marco del evento "Monopol auf Morgen", en Viena: el limbo se terminó. ¿Nos estamos sumergiendo cada vez más profundo en la distopía nihiliberal: los ultrarricos que se retiran a los complejos cerrados de viviendas, una vasta "población excedente" librada a pelear entre sí y subyugada por una fuerza policial militarizada al estilo de *Los Juegos del Hambre*? ¿O una nueva izquierda popular está por iniciar el escape del realismo capitalista?

REALISMO COMUNISTA[1]

El servicio del realismo capitalista habitual se reestableció el jueves en *Question Time Leaders Special*, de la BBC. Con el Partido Nacional Escocés (SNP), el Partido de Gales y el Partido Verde ausente, los horizontes se contrajeron, las expectativas bajaron y, una vez más, nos encontramos asfixiados en la burbuja Oxford-Cambridge-Westminster. Esto quedó señalado de un modo más obvio por una omisión discursiva: la "austeridad" nunca fue mencionada. Por lo tanto, de nuevo estamos en el terreno árido de un debate cuyos términos fueron establecidos por los "austeríacos"[2] ingleses en 2010. La pregunta, una vez más, fue: ¿quién reducirá más rápido el déficit?

1. k-punk, "Communist Realism", 5 de mayo de 2015, disponible en k-punk.org.

2. La palabra "austeríaco" es peyorativa y sirve para referirse a una persona que defiende la austeridad, es decir, el recorte de los gastos del gobierno, en particular de los gastos sociales, en un esfuerzo por reducir los déficits gubernamentales. El término está formado por la palabra "austeridad" y la palabra "austríaco", ya que estas políticas están asociadas a la Escuela de Economía de Austria. [N. del T.]

Miliband además arruinó el ánimo –creo que deliberadamente– al descartar de manera explícita un "acuerdo" o una "coalición" con el SNP. Dado el alarmismo de la prensa de derecha, que Miliband negara un acuerdo puede haber sido necesario para establecer las condiciones que permitirían que ese acuerdo fuera posible. Cualquier equivocación seguramente habría sido aprovechada por los medios de derecha, y utilizada una y otra vez para azuzar los miedos de los votantes con menos probabilidades de inclinarse por el laborismo debido a la perspectiva de una coalición. Los miembros del público que le imploraban a Cameron y a Miliband que fueran honestos sobre los posibles acuerdos resultaron tan ingenuos como los que vieron al programa como un triunfo de la democracia participativa. Ningún líder podría "ser honesto" sobre cuál podría ser el resultado de la votación el jueves, porque esa misma especulación podría cambiar lo que realmente suceda. Ese es el estado de nuestra "democracia" actual: todo está distorsionado por las proyecciones mediáticas, una verdadera ciencia fantasma del *feedback*.

Baudrillard: "Los sondeos manipulan lo *indecidible*. ¿Inclinan el voto? ¿Verdadero, falso? ¿Dan una fotografía exacta de la realidad o de simples tendencias, o la refracción de esa realidad en un hiperespacio de la simulación? ¿Verdadero, falso? Indecidible".[3]

Durante la mayor parte de esta campaña, Cameron dio toda la impresión de que habría preferido estar en una cena en el campo que humillarse en los trajines de la campaña electoral. Defender el statu quo no es tan energizante como destrozarlo, y el acomodado Cameron nunca tuvo el resentimiento-*jouissance* de clase que llevó a Thatcher, hija de un almacenero, a combatir tanto a los sindicalistas como a los popes tories de la vieja escuela. Para él, es una carrera,[4]

3. Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

4. Ver John Crace, "Cameron and the Election's Career-Defining Moment", *The Guardian*, 1° de mayo de 2015, disponible en theguardian.com.

no una misión. Cameron nunca pareció ser un hombre que ardía por sus convicciones; daba la impresión de ser más un capitán del equipo de cricket de una escuela pública, cuya principal motivación para ganar es recordarles quién manda a los chicos arrogantes de la escuela. El jueves, Cameron finalmente ayudó a su clase como si le importara.

Él necesita hacerlo. Estas elecciones son decisivas. O los tories pueden "terminar su trabajo" de robar y saquear todo lo que la lucha de la clase trabajadora ha construido, o pueden quedar al borde de la destrucción. El Partido Conservador no ha tenido mayoría absoluta desde 1992. Aun en sus mejores momentos, fue bastante complicado mantener unido a este partido de oportunistas, colaboracionistas y locos. Si nuevamente no logran ganar, ¿podrá Boris ser capaz de prevenir el colapso? Y con los tories desorganizados, la derecha podría finalmente verse forzada a salir de esa postura de centro que ganó y redefinió radicalmente bajo la conducción de Thatcher.

MOTIVADO, CALMADO

Frente a las cámaras de la BBC, la actuación de Cameron mostró un aplomo que raramente había exhibido en las últimas semanas. El problema con el Cameron motivado de la semana pasada no fue solo lucir patéticamente forzado (su declaración de estar "motivado porque soy así" fue una decepción transparente y una tautología. Estaba "motivado" porque sus promotores tories le exigían que, al menos, actuase como si le importara). El asunto más serio es que esas exhibiciones de pasión simulada socavan el atractivo principal de Cameron, que tiene que ver con la proyección de una autoridad relajada: lo que David Smail llamó, antes de que Cameron entrara en escena, "el confiado andar encorvado con las manos en los bolsillos de un viejo ministro de gabinete de Eton". El acento de Cameron, su postura, su

sonrisita expresan un mensaje consistente: *relájense, yo tengo el control, déjenmelo a mí*. Cuando se aparta de esta "comodidad y familiaridad", se arriesga a parecer enojado y/o incómodo, y la afabilidad aparente abre paso a una ofensiva sensación de superioridad de clase.

Presentar a los tories como un partido despreciable ha sido contraproducente, la falsa carta de apoyo de los pequeños comerciantes se transformó en otra farsa salida de *The Thick of It*, pero que el público del jueves estuviese lleno de partidarios tories que se hacían pasar por votantes indecisos funcionó. Cameron se encontraba de vuelta en territorio familiar: el bizarro mundo invertido del realismo capitalista inglés, en el que referirse a la crisis bancaria global es buscar excusas desesperadamente, y en el que la austeridad es el único curso de acción posible para cualquier gobierno prudente. (Lo mejor del Nuevo Laborismo fue Alastair Campbell, un operador habilidoso y un técnico, un experto en ganar terreno en un entorno mediático hostil. Sería difícil imaginar que, si Campbell todavía estuviese al mando, el laborismo pudiera ser emboscado como lo fue el jueves.)

UN RETRATO DEL DESCONTENTO DE LA NUEVA RIQUEZA

Bajo las preguntas de la mujer de negocios Catherine Shuttleworth, Ed Miliband comenzó a verse como un maestro suplente que, con seriedad, había planificado una clase interesante e informativa, y se da cuenta de que los chicos solo quieren humillarlo, sin importar lo que diga. La narrativa tory sobre el derroche laborista fue establecida, una vez más, como una verdad autoevidente que solo un tonto y/o un mentiroso descarado podría cuestionar. Esta narrativa fue todavía más convincente cuando fue re-ciclada/re-citada por una "mujer de negocios preocupada", "que lucha por sobrevivir en un clima difícil". La

denuncia posterior de que Shuttleworth era una posible infiltrada tory no borrará el impacto de su encuentro televisivo con Miliband. Al quejarse del público, no solo reconoció implícitamente la derrota, sino que además hizo que los laboristas parecieran perdedores resentidos.

Por ahora, creamos la historia de Shuttleworth de que ella no es una tory. (Aunque vale la pena señalar que la fachada está cuidadosamente armada: Shuttleworth solo niega haber estado afiliada al Partido Tory alguna vez, no niega ser una votante tory de toda la vida, lo cual, por supuesto, es imposible de probar o refutar.) La pregunta sería entonces ¿por qué estaba tan dispuesta a culpar de los tiempos difíciles no al gobierno que ha estado en el poder durante los últimos cinco años, sino al gobierno que estaba en el poder cuando ella justamente construyó y pudo hacer crecer su negocio? El discurso de Miliband (el laborismo apoya a los pequeños comerciantes) es parte de una estrategia que puede ser fructífera a largo plazo, ya que podría romper la alianza entre los pequeños comercios y el capital corporativo, que ha sido tan fundamental para la instalación del realismo capitalista. Pero la respuesta de Shuttleworth a estas propuestas demuestra que quebrar esa alianza será una lucha larga y difícil. Ella comenzó a quejarse inmediatamente en nombre de Tesco, como si Tesco no hubiera disfrutado de su mayor éxito durante el Nuevo Laborismo, y como si su caída no fuera una consecuencia directa de la misma tiranía corporativa a la que Miliband estaba tratando de atacar.

VERGÜENZA REFLEXIVA

Miliband estuvo bien en no entregarse al sinsentido cuando le tocó hablar sobre el exceso de gasto del laborismo; pero quedó claro que el laborismo había esperado demasiado para desafiar la narrativa imperante. Frente a ella, el

consentimiento del laborismo con el mito de la austeridad ha sido inexplicable. Paul Krugman escribe acerca de

> la pobreza de la respuesta laborista a la ofensiva de la austeridad. La oposición británica ha estado asombrosamente dispuesta a aceptar las declaraciones de que los déficits en el presupuesto son el mayor problema económico que enfrenta la nación, y apenas ha hecho esfuerzos por cuestionar la muy sospechosa proposición de que la política fiscal de Blair y Brown fue sumamente irresponsable, o incluso la proposición sin sentido de que esa supuesta irresponsabilidad fiscal provocó la crisis de 2008-2009. ¿Por qué esta debilidad? En parte, puede ser un reflejo del hecho de que la crisis ocurrió durante el gobierno laborista; los liberales norteamericanos deben considerarse afortunados de que Lehman Brothers no haya caído un año más tarde, con los demócratas en la Casa Blanca. Más ampliamente, toda la centro-izquierda de Europa parece estar atascada en un tipo de vergüenza reflexiva, incapaz de defender sus propias ideas.[5]

Usted dice "vergüenza reflexiva", yo digo "impotencia reflexiva"... La lentitud del laborismo para responder a la crisis no fue meramente una falla en el diagnóstico o en la estrategia; fue una consecuencia de lo profundo que ha cooptado el realismo capitalista al partido. No hay dudas de que el laborismo utilizó la crisis para imponer su propio programa, porque, en 2008, no tenía otro más que el realismo capitalista. Todo había sido preparado para una conciliación corporativa, y no existía la infraestructura organizativa ni intelectual para que surgiera algo nuevo. El realismo capitalista no fue algo que el laborismo

5. Paul Krugman, "The Case for Cuts Was a Lie. Why Does Britain Still Believe it? The Austerity Delusion", *The Guardian*, 29 de abril de 2015, disponible en theguardian.com.

esperaba o planeaba superar algún día; estaba incorporado como un conjunto de condiciones básicas efectivamente permanentes, condiciones que se hacían invisibles incluso si imponían estrictos límites sobre lo que podía ser dicho y pensado.

ESTOY EN TRANCE, NO HAGO PREGUNTAS

Siguiendo a Wendy Brown, sostuve que el realismo capitalista puede ser entendido como un tipo de trabajo onírico.[6] En este trabajo onírico, brevemente interrumpido en 2008, la crisis bancaria es un trauma reprimido, del que se tiene conocimiento, pero que nunca es confrontado, un Real que el soñador mantiene dormido para poder evitarlo. Aquí, el capital es el soñador, y, mientras el realismo capitalista continúe, seguiremos siendo productos de su sueño. Sin embargo, el capital también es nuestro sueño, que, como en *Matrix*, ha construido a partir de nuestra energía, nuestros deseos y nuestras fantasías, la realidad virtual en la que creemos vivir.

Podríamos pensar que la mención a la crisis de los bancos produciría algún tipo de disonancia cognitiva cuando es confrontada con la narrativa del derroche del laborismo. Si hubo una crisis financiera global, ¿cómo podría ser el laborismo también responsable del déficit? Sin dudas, una parte del éxito de la historia de "el laborismo es culpable" se debe a la permanencia de la política folk. Una narrativa sobre políticos incompetentes que maximizan sus tarjetas de crédito es fácilmente digerible; es mucho más difícil asimilar la mecánica opaca y abstracta del capital financiero. Pero una de las revelaciones más importantes del

6. La expresión *dreamwork* aquí remite al concepto alemán *Traumarbeit*, de Freud, que en bibliografía específica fue traducido literalmente como "trabajo de sueño". [N. del T.]

libro *Nunca dejes que una crisis te gane la partida. ¿Cómo ha conseguido el neoliberalismo, responsable de la crisis, salir indemne de la misma?*, de Philip Mirowski, se encuentra en su descripción de la propia disonancia cognitiva. Al referirse a la obra de Leon Festinger, el psicólogo social que trabajó extensamente sobre la disonancia cognitiva, Mirowski nos recuerda que esta no es una amenaza a las falsas creencias. Al contrario, la disonancia cognitiva es un mecanismo por medio del cual las falsas creencias pueden ser mantenidas aun si son confrontadas con evidencias que directamente las desmienten. De hecho, como Mirowski escribe, la afirmación fundamental de Festinger fue que "la confrontación con evidencia contraria puede, en verdad, aumentar y dar forma a la convicción y el entusiasmo de un creyente". Mirowski cita a Festinger:

> Supongamos que un individuo cree algo de todo corazón... supongamos que se le presenta evidencia, evidencia inequívoca e innegable, de que su creencia está errada; ¿qué sucedería? El individuo frecuentemente va a emerger, no solo impasible, sino incluso más convencido que nunca de la verdad de sus creencias. En efecto, podrá hasta mostrar un nuevo fervor para intentar convencer y convertir a las personas a su visión.[7]

Esto señala una relación entre deseo y creencia que ha sido propuesta, al menos, desde las críticas de Hume y Spinoza a la religión: creemos, en parte, porque queremos creer. Pero también queremos creer porque la creencia se ha transformado en el corazón de nuestra subjetividad.

7. Philip Mirowski, *Nunca dejes que una crisis te gane la partida. ¿Cómo ha conseguido el neoliberalismo, responsable de la crisis, salir indemne de la misma?*, Madrid, Planeta, 2014.

SI TE QUEMAS DEMASIADO YA NO PODRÁS VOLVER A CASA

El gran misterio del neoliberalismo es hasta qué punto sus defensores "realmente" creen en él. ¿Fue alguna vez algo más que un ardid para restaurar el poder y la riqueza de la clase dominante? La respuesta a esta pregunta, por supuesto, depende parcialmente de qué defensores estemos hablando. Es posible que un cierto número de proselitistas claves del neoliberalismo nunca haya creído en él, y solo de manera oportunista lo consideraron como un modo de destruir las "bases rojas" del poder de la clase trabajadora. En el caso de otros, es más probable que la creencia se haya sostenido en el deseo de creer. Este deseo habrá estado motivado por el interés económico, por supuesto, pero también por cierta satisfacción libidinal: los placeres de ver a la clase trabajadora derrotada, de ver a los pobres y a los vulnerables despojados de la seguridad social. Para cierta sensibilidad pequeño burguesa inglesa, el thatcherismo fue el equivalente de una revuelta: un jubileo de destrucción, una zona autónoma temporaria para un deseo reaccionario que se alimenta del sufrimiento y la miseria.

And as I was standing by the edge
I could see the faces of those led pissing theirselves
laughing (and the flames grew)
Their mad eyes bulged their flushed faces said
The weak get crushed as the strong grow stronger[8]

[Y mientras estaba parado en el borde
podía ver sus caras meándose de risa (y las llamas crecían)
sus ojos locos que sobresalían de sus caras enrojecidas decían
los débiles son aplastados y los fuertes se vuelven más fuertes]

8. The Jam, "Funeral Pyre", *Snap!*, Polydor, 1981.

La pira funeraria se encenderá nuevamente si los tories ganan el jueves (*"Bring some paper and bring some wood/ Bring what's left of all your love for the fire"* [Traigan algo de papel y madera/ Traigan al fuego todo lo que queda de su amor]), y después de otros cinco años, no quedará mucho... El Servicio Nacional de Salud será destrozado, la educación continuará estando privada de recursos, lista para continuar siendo expoliada por las corporaciones... los más vulnerables serán empujados todavía más a la indigencia; mujeres y niños primero...

Es por esto que la suavidad robótica de Cameron, como la jactancia de Boris, es tan fundamental para los tories. Es un dispositivo de encubrimiento que oculta el proyecto, que mantiene a la balbuceante libido escondida detrás de un rostro humanoide y una voz calma y afectada. Imaginen si Gove (quien fue enviado al fondo del ático simplemente por esforzarse demasiado en ser uno de los chicos elegantes, tan vulgar, tan *nouveau*), con su mueca pantomímica de señora expulsada, sus labios de lameculos azotados por el odio de clase, que solo un traidor de clase puede sentir, imaginen si él fuera el líder...

Por el contrario, la fortaleza de Cameron es que resulta difícil generar mucho odio de clase hacia él. Las personas que nacieron ricas y poderosas son un animal extraño: algo de lo que escuchamos hablar, pero con lo que rara vez nos topemos. De hecho, he visto más osos panda en persona que antiguos alumnos del Colegio de Eton. También da la sensación de que Cameron no tiene una animosidad particular contra los pobres; más bien, la experiencia de la pobreza es tan ajena a él que simplemente no puede entenderla más que como una posibilidad teórica. Los pobres son personajes secundarios pixelados en la simulación steampunk borrosamente alegre que Dave proyecta: todo está bien mientras no mires demasiado de cerca.

DESARMANDO EL REALISMO CAPITALISTA

Pero volvamos al resumen de Mirowski sobre la investigación de Festinger:

> La filosofía de la ciencia revela la forma en que resulta racional descartar las evidencias contrarias; pero la psicología social de la disonancia cognitiva desvela lo elástico que puede ser el concepto de racionalidad en la vida social.
> Leon Festinger y sus colegas ilustraron estas lecciones en su primer libro (*When Prophecy Fails*), donde reseñaban las vicisitudes de un grupo de personas del Medio Oeste, que denominaron "los Buscadores", los cuales concibieron y desarrollaron la idea de que serían rescatados por platillos voladores en una fecha determinada de 1954, antes de que un gran diluvio devastara Lake City (un seudónimo). Festinger documenta con todo detalle las reacciones de los Buscadores cada hora a medida que se aproximaba y transcurría la fecha de su rescate sin que llegara ninguna nave espacial y ningún diluvio a Lake City. Al principio, los Buscadores eludían a los representantes de la prensa que pretendían castigarles por sus falsas profecías, pero pronto cambiaron su postura, y aprovechaban todas las oportunidades para exponer y ampliar con detalle su fe (revisada y ampliada). Una minoría del grupo huyó, pero Festinger señala que eran miembros periféricos poco entusiastas del grupo antes de la crisis. Básicamente, los Buscadores jamás renunciaron a sus cuestionadas doctrinas, según informó Festinger. A corto plazo, al menos, los líderes redoblaron su proselitismo siempre que fueron capaces de mantener la interacción con un círculo de compañeros de alianza.[9]

9. Philip Mirowski, *Nunca dejes que una crisis te gane la partida*, op. cit.

Mirowski traza una analogía con los partidarios de la doctrina económica neoliberal, quienes, lejos de abandonar la doctrina luego de que fuera desacreditada por la crisis, se aferraron a ella con mayor empeño. Esto es a lo que Miliband se enfrentó el jueves. Las miradas inexpresivas de los verdaderos creyentes, hipnotizados siete años después de que los platos voladores nunca llegaran. La exclamación de Shuttleworth fue como el disparador de *El embajador del miedo*, y provocó un aplauso automático...

Esto demuestra lo difícil que será la tarea de desarticular el realismo capitalista. Tendremos que experimentar un proceso completo de desprogramación, que incluya nuevas narrativas, nuevos atractivos libidinales y nuevos modos de compartir el conocimiento. Si bien esto es un desafío formidable, es algo que ya está en marcha y que se puede intensificar bastante rápido.

Considero que es de particular importancia una desmitificación popular de la rentabilidad y "la economía". El mito de la austeridad solo parece haber sido creíble debido a un extendido analfabetismo económico; un analfabetismo en el que me incluyo. La economía cumple hoy la función que la teología cumplía en el mundo medieval: constituye un sistema intrincado y elaborado de conceptos, objetos y razonamientos que está cerrado para los no iniciados. Necesitamos algo así como una Reforma en y contra la economía capitalista, el equivalente a la traducción inglesa de la Biblia. Pienso que esto podría hacerse, no a través de una serie de conferencias a gran escala, programas televisivos o films –aunque estos, por supuesto, no causarían ningún daño–, sino viralmente. Pequeños grupos de personas que incluyan, al menos, un individuo experto en economía podrían reunirse y conversar sobre algunos conceptos y principios fundamentales, los eventos económicos más importantes, etc. Esto podría tener lugar en casas privadas, en las universidades y escuelas, en los clubes sociales... Además, estos encuentros también

podrían cumplir la función de revivir la sociabilidad, de reconstruir la conciencia de clase que ha sido disipada por las tendencias individualistas del neoliberalismo y el capitalismo comunicativo.

REALISMO COMUNISTA

De regreso al jueves, allí está el "emprendedor" Chris. "La prohibición de los contratos de cero horas impediría que yo continúe con mi pequeño negocio..." Bueno, ¿en serio? Hemos escuchado muchas versiones de esta queja durante los últimos meses, de parte de grandes y pequeñas empresas. Esto equivale a decir que estos negocios no pueden funcionar si no sobreexplotan a sus trabajadores y sin subsidios indirectos del gobierno (los beneficios sociales que complementan a los bajos salarios). Paren un minuto: ¿no tomaron los realistas capitalistas sus "duras decisiones" de cerrar las industrias nacionalizadas sobre la base de que no eran viables y que requerían demasiado dinero público?

Necesitamos un nuevo realismo, comunista, que diga que los negocios solo son viables si es posible pagar a los trabajadores un salario que les permita vivir. Este realismo comunista revertirá la demonización que hace el realismo capitalista de los que reciben beneficios sociales, y le apuntará a los verdaderos parásitos: los "emprendedores", cuyas empresas dependen de la hiperprecarización del trabajo; los arrendadores que viven a lo grande de los subsidios habitacionales; los banqueros que ganan premios efectiva o realmente del dinero público, etc.

Pero el concepto de realismo comunista también sugiere un tipo particular de orientación. No debe ser un eventualismo que deposite todas sus esperanzas en una transformación repentina y definitiva. Tampoco un utopismo que le conceda el "realismo" al enemigo. Se trata de

evaluar sobria y pragmáticamente los recursos disponibles para nosotros aquí y ahora, y pensar cuál es la mejor manera de utilizarlos e incrementarlos. Se trata de moverse, quizá lentamente, pero con un propósito, desde donde nos encontramos hacia un lugar muy diferente.

DOLOR AHORA[1]

Un dolor sin espasmos, vacío, oscuro y monótono.[2]

"Dolor ahora, más dolor después" fue el titular de la portada de *The Guardian* el día del nacimiento de mi hijo, hace casi cinco años.[3] Ese año, mi esposa y yo ganamos 15 mil libras entre los dos. Yo trabajaba como profesor por hora en la universidad y en escuelas para adultos, y también escribía y realizaba algunos trabajos de redacción *freelance*. Podíamos sobrevivir sin vivir en la miseria gracias a las trescientas libras al mes en beneficios impositivos que recibíamos.

Ese era el modo en que el brownismo y el blairismo funcionaban: permitiendo que proliferaran los salarios bajos y la precariedad, por un lado; mitigando sus efectos con beneficios

1. k-punk, "Pain Now", 7 de mayo de 2015, disponible en k-punk.org.

2. Las citas en itálica intercaladas en el texto están tomadas del poema *Abatimiento: una oda* [*Dejection: An Ode*] (1802), de Samuel Taylor Coleridge. [N. del T.]

3. Ver Larry Elliott y Patrick Wintour, "Budget 2010: Pain Now, More Pain Later in Austerity Plan", *The Guardian*, 22 de junio de 2010, disponible en theguardian.com.

sociales, por el otro. Para ese entonces, como la mayor parte de la población, yo aborrecía al Nuevo Laborismo. El laborismo se había volcado tanto al realismo capitalista que, seguramente, no podía ser mucho peor que los tories ganaran. Yo compartía la extendida opinión de que las elecciones no iban a cambiar mucho: lo que se ofrecía eran versiones mínimamente diferentes de lo mismo (el neoliberalismo).

Enseguida estuvo muy claro que ese no era el caso. Cameron y Osborne desataron el realismo capitalista 2.0, el truco más audaz y confiado de la historia política reciente: hacer que los pobres y los sectores vulnerables pagaran la crisis bancaria. Utilizar la crisis como otro pretexto para destruir, incluso más, el Estado de bienestar. Suspirar falsos suspiros y contarnos las "difíciles decisiones" que tuvieron que tomar...

Hoy, si mi esposa y yo ganáramos lo mismo que en 2010, recibiríamos solamente cincuenta libras al mes en beneficios impositivos.

Por supuesto, para mí, trabajar así tenía que ver con elegir un estilo de vida bohemio. Si hubiera querido, posiblemente podría haber tenido un trabajo mejor remunerado; después de todo, solo un tonto puede esperar tener una vida en la que se disfrute el trabajo. ¿Pero qué pasa con todos los que están atrapados en trabajos precarios y mal pagados por siempre? ¿Los discapacitados? A los que tienen enfermedades largas o afecciones mentales crónicas, ¿se los obligó a regresar al trabajo?

Un dolor ahogado, adormilado, desapasionado.

Yo no estaba muy interesado en estas elecciones hace algunas semanas. Para ser honesto, a pesar de que me habían encargado escribir un texto sobre la cobertura televisiva de las elecciones, no pude entusiasmarme lo suficiente como para mirar el primer debate ("Después lo miro"), hasta que Laura Oldfield Ford, emocionada por el desempeño de Nicola Sturgeon, me envió un mensaje de texto preguntándome qué pensaba. Encendí ITV+1, y comenzó el proceso de re-despertar que continuó durante las últimas semanas.

Por razones que voy a explorar más detalladamente en los próximos posteos, he pasado el último año en un estado de desactivación. Fui devuelto a la conectividad privatizada del EdiPod, con su constante flujo de ansiedad de bajo nivel y microgoces compulsivos. No podía escribir, excepto de un modo mecánico; lo que producía parecía forzado, muerto en su propia concepción. La droga que elijo para alterar el ánimo, la música, no funcionaba. Escuchaba *box sets* completos. Disfrutaba del tiempo con mi mujer y mi hijo, pero este goce tenía una cualidad fugitiva: mis dedos siempre ansiaban alcanzar mi *smartphone*. Siempre había algo que yo ya debía haber hecho y que todavía no había realizado; las urgencias se apilaban como la luz roja que titilaba permanentemente en mi visión periférica y que no me permitía relajarme. La mayor parte de estas urgencias eran temas pequeños, que no importaban demasiado; pero a veces se trataba de alguna urgencia olvidada hacía tiempo que reemergía calamitosamente, demasiado tarde como para que pudiera hacer algo por resolverla. Solamente voy a revisar los mensajes...

MIERDA SOPORTABLE

Que no encuentra alivio ni desahogo natural.

Lo más fríamente aterrador de este estado de abatimiento era que no se trataba de una depresión completamente paralizante, sino más bien de un tipo de monotonía agotadora. Se sentía soportable; parecía que podía -quizá podría- vivir el resto de mi vida en ella. Tal vez había esperado demasiado de la vida. Ahora tenía que ajustarme a la miseria, como todo el mundo lo hace. Otros estaban mucho, pero mucho, peor que yo. No era yo quien tenía que ir a *sacar el hielo del parabrisas por la mañana*. Había estado en una situación precaria por años; ahora tenía un seguro de desempleo bien pagado. ¿Por qué no podía

simplemente ser feliz? Está bien, tenía que hacer autopromociones de marketing, completar papeleos de "calidad", enmendar seis veces los formularios con propuestas, pero eso no era como trabajar en una mina de carbón, ¿no?

Vean, vean, me he transformado nuevamente en el sujeto obediente del realismo capitalista:

> aislado, desconectado, rodeado por un espacio hostil, repentinamente te encuentras sin conexiones, sin estabilidad, sin nada a lo que aferrarte para mantenerte erguido o en tu lugar; una vertiginosa y nauseabunda no-realidad toma posesión de ti; te ves amenazado por una completa pérdida de identidad, una sensación de absoluta fraudulencia; no tienes ningún derecho a estar aquí, ahora, en este cuerpo, vestido de este modo; eres una nada, y ser "nada" es casi literalmente lo que sientes que será tu destino.[4]

MOTORES DEL ABATIMIENTO

Bifo tiene razón. Algo quiere que nosotros estemos abatidos: no catatónicamente deprimidos como para no poder trabajar, pero tampoco con la confianza y la seguridad que nos permitirían negarnos a realizar trabajos de mierda. (¿Qué es ese algo que quiere que seamos miserables? Pues, el verdadero gerente del Hotel Overlook, por supuesto. Nuestra miseria es como un néctar para *eso*...) El capital necesita personas desesperadas, trepando a gatas por el borde del abismo (*¡miren a los ministros del parlamento tories riéndose de las familias que se mueren de hambre!*); necesita personas escatimando y ahorrando y tachando listas; necesita personas que estén agradecidas por cualquier trabajo, sin importar lo mal pagado que esté, sin importar la inseguridad, batalla tras batalla, año tras año...

4. Mark Fisher, "Bueno para nada", en *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

En los últimos cinco años, luego de la euforia inicial de disconformidad en 2010 y 2011, una niebla agria de desesperación, lenta pero ineludible, ha descendido sobre lo que Cameron, relajadamente, llama "nuestro país"... estrangulando la energía social de las instituciones (¡perdón, pero no hay tiempo para hablar!)... reduciendo a los trabajadores a autómatas que emiten comandos unos a otros... disminuyendo, en todos los niveles, nuestra capacidad de preocuparnos... no hay tiempo, no hay tiempo... no hay dinero... No sé, me tuve que ir, amigo... mirando sobre nuestros hombros, temiendo lo peor... quizá yo sea el siguiente... mejor cumplir las normas... aceptar el trabajo extra, me da miedo cómo están las cosas...

Dolor ahora, más dolor después...

LA MISERIA HA TERMINADO (SI QUEREMOS)

Durante la última semana, todos los días jugué con mi hijo por unas pocas horas, salí a dar largas caminatas, disfruté de un tiempo prolongado con mi esposa y conseguí escribir miles de palabras. ¿Por qué la vida no puede ser siempre así? ¿Por qué? Esto solo fue posible porque decidí suspender todas mis obligaciones burocráticas hasta después de las elecciones. (Regresaré al trabajo "formal" mañana, así que no esperen otro posteo hasta dentro de algo así como un año.) Conseguí hacerlo, no por medio de un acto heroico de deseo voluntarista mágico, sino debido a una mejora del ánimo que no es solo personal. Escocia, Syriza, Podemos... Me llevó bastante tiempo que la importancia de estos eventos se filtrará en mí... pero al hablar con mis colegas... acompañar lo que está haciendo el colectivo anti-austeridad Plan C... sentir la electricidad que ha generado Russell Brand... Todo esto retornó gradualmente a mi conciencia durante esta campaña electoral. Pienso que no soy el único. Pero ¿nos hemos despertado demasiado tarde como para detener a los tories? ¿Su esmog de abatimiento

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

EFECTOS 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 HIPERSTICIONALES[5]

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 Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una 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 tientas 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, sí 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 hipersticional.) 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.

fracaso no se debió a tener un líder errado, a la estrategia publicitaria o, incluso, a las políticas; en última instancia, la derrota tiene su origen en la desconexión del laborismo con un movimiento más amplio, y eso, a su vez, tiene su origen en el surgimiento más amplio del realismo capitalista. El blairismo puede haber ganado tres elecciones para el laborismo, pero el despliegue de su lógica podría conducir en un futuro no muy lejano a la destrucción del partido. Como Paul Mason ácidamente resume, "el laborismo ya no sabe cuál es su función ni tampoco cómo obtener el poder".[5] Con el blairismo, el laborismo sabía cómo obtener el poder, pero al adquirir ese conocimiento, olvidó cuál era su función.

Ese dilema existencial es amargamente irónico, ya que hay una gran parte de la población inglesa (todavía creo que es la mayoría) que siente que no hay ningún partido que la represente. Sostengo que el desplazamiento al Partido de la Independencia del Reino Unido (UKIP) tiene, en última instancia, mucho más que ver con esta sensación de desempoderamiento y desesperanza que con una tendencia intrínseca hacia el racismo, o incluso el nacionalismo, entre sus partidarios. Todos tenemos un potencial chauvinista de un tipo u otro, que puede ser activado por conjuntos particulares de fuerzas. El ultranacionalismo es un síntoma del fracaso de la clase política; o, la clase política emerge a través del lente ultranacionalista de un modo distorsionado y desplazado.

Paul Mason también señala que un regreso al blairismo no va a permitir recuperar a los partidarios del laborismo que se volcaron al UKIP. En Inglaterra, como en Escocia, fue el blairismo el que subestimó y abandonó su base de clase trabajadora, lo que produjo la sensación de traición que el jueves condujo a que muchos antiguos adeptos al

5. Paul Mason, "Labour Haven't Just Failed to Win – It's Worse Than That", *Channel 4*, 8 de mayo de 2015, disponible en channel4.com.

laborismo perdieran la paciencia con el partido. En Escocia, la respuesta a la traición tomó una forma progresista; en Inglaterra, asumió un modo reaccionario. En parte, porque no había una salida progresista en Inglaterra. A los votantes de la clase trabajadora en Inglaterra enemistados con la élite laborista de Oxford y Cambridge les quedó elegir entre el UKIP, que deliberadamente persuadió de su atractivo a las familias trabajadoras, y una serie de pequeños partidos de izquierda, cuyo mensaje nunca llegó al electorado y que no tenían chances de ser elegidos. También el UKIP en la práctica buscó imponerse a través de un medio político tan decadente, tan aburrido, que terminó apoyándose en la figura de Nigel Farage como un carismático destello de color. De allí lo que Tim Borrows llama "la curiosamente entidad mediada de Farage, un hombre cuyos modos directos, su saco colorido y sus pintas de cerveza parecen hechos para la política de los memes. El UKIP es más popular en Facebook que el laborismo y los liberales demócratas juntos".[6]

NO DESESPEREN

Sería fácil caer en la desesperación respecto a Inglaterra luego del jueves; sería fácil concluir que el país está lleno de individuos egoístas, malintencionados y estúpidos. Pero tenemos que recordar que el compromiso de la mayoría de las personas con la política es casi mínimo; pensando en términos políticos, enmarcar la vida cotidiana en términos de categorías políticas es, hoy, la búsqueda de una minoría. Esto no es una falla moral o intelectual por parte del electorado: es consecuencia de que el neoliberalismo ha logrado, con mucho éxito, el objetivo de desarmar los mecanismos de la democracia de masas. Están sobrepasados

6. Tim Burrows, "Meme Politics and Apathy in UKIP-on-Sea", *Vice*, 5 de mayo de 2015, disponible en vice.com.

de trabajo, pero les dicen que tienen que trabajar más duro; están ocupados, pero aun así sienten que no pueden cumplir con todo lo que tienen que hacer; muchos están demasiado exhaustos como para que les importe. (*Too knackered to think, so give me time to come around...* [Estoy demasiado agotado para pensar, así que dame tiempo para recuperarme...]) ¿Cuántos votantes de los tories son realmente conservadores comprometidos? La mayoría están hastiados y son indiferentes, quizá votan tanto por miedo como por su propio interés (y el propio interés, generalmente, es experimentado como miedo).

El realismo capitalista no se trata de personas que se identifican positivamente con el neoliberalismo; se trata de la naturalización y, por lo tanto, de la despolitización de la visión neoliberal del mundo. El discurso de los tories está en sintonía con la neoliberalización ambiente, con su énfasis, aparentemente de sentido común, en la elección, la oportunidad y la dignidad del trabajo, y la apelación emocional a la solidaridad negativa. Para salir de esta situación, se necesita una repolitización, y esto requiere una movilización popular, exactamente lo que vimos que ocurrió con el SNP.

El éxito tory dependió de la desactivación popular (los días de los actos de Thatcher hace tiempo que han quedado atrás). No había entusiasmo por ninguno de los dos partidos principales. El único partido que podía suscitar el entusiasmo popular en el Reino Unido era el SNP. Ese entusiasmo popular –que el realismo capitalista está preparado para evitar que emerja– es un advenimiento de algo de lo que, por mucho tiempo, no parecía haber ni un destello en Inglaterra: el futuro.

NO SE DEPRIMAN

> ¿Qué se puede esperar de un país en el que las personas acampan durante tres días para ver por un segundo al

Matrimonio Real? Inglaterra es como una bestia afligida,
demasiado estúpida como para darse cuenta de que está muerta.
Hundiéndose vergonzosamente en sus propios desperdicios,
las reacciones y el mal karma del imperio.
William Burroughs, *El lugar de los caminos muertos*[7]

Así que no debemos tomar la victoria de los tories como un signo de que estamos completamente desconectados de la mayoría de la población inglesa. Como Jeremy me hizo notar el jueves, no es como si el equivalente de Syriza o Podemos hubiera perdido. (Aunque también por eso fue tan devastador: nuestras expectativas eran bajas, pero la realidad contribuyó a que descendieran incluso más.) Dada la seria debilidad de la propuesta laborista, dada la ferocidad del ataque sobre el laborismo de la máquina mediática de la derecha en el Reino Unido, dado el fracaso en ofrecer al público un relato adecuado de la crisis bancaria y sus consecuencias por parte de los medios populares supuestamente neutrales como la BBC, en realidad, es bastante sorprendente que la victoria de los tories no haya sido todavía más amplia. Los votantes tories no son necesariamente indiferentes al sufrimiento de los pobres o a las situaciones adversas en las que se encuentran los más vulnerables; la mayoría simplemente acepta (¿por qué no habrían de hacerlo?) la historia que nos cuenta el realismo capitalista de que "no hay más dinero" y de que debemos tomar "decisiones difíciles". Sin dudas, esta aceptación es de algún modo interesada; sin dudas, depende de que los que sufren permanezcan fuera de su vista o en su visión periférica.

Pero también es una perspectiva fundamentalmente deprimente y depresiva. Hay una conexión entre el realismo capitalista y el realismo depresivo. La idea de que la vida es esencialmente monótona (y que por lo tanto nadie

7. William S. Burroughs, *El lugar de los caminos muertos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2019.

debería tener nada gratis) es una concepción depresiva de la ecuanimidad (si yo tengo que ser miserable, que lo sean todos), que tiene una tracción particular en una cultura agotada posprotestante como la inglesa... (Inglaterra es el país capitalista más antiguo, no lo olvidemos...).

Lo que Cameron ofreció fue más de esta depresión: una visión de un hombre que quita el hielo de su parabrisas y se dirige a un trabajo que odia, por siempre. Pero el laborismo no solo no pudo ofrecer una narrativa que explique cómo la economía había ido en la dirección equivocada, tampoco pudo ofrecer una visión positiva de cómo podría ser la sociedad si hubiera seguido su camino. Estoy convencido de que la más mínima sensación de esto podría haber bastado para inspirar el rechazo a los tories. Sin embargo, el hecho de que el laborismo no haya podido ofrecerla no fue un error (¡apenas unos pocos *focus groups* y reuniones con gente de publicidad más y hubieran llegado allí!), fue más un síntoma del modo en que el partido ha sido completamente colonizado por el realismo capitalista.

Los tories rápidamente abandonaron la "Gran Sociedad" luego de la campaña de 2010, pero el concepto apuntó a lo que la cultura neoliberal había corroído: el espacio entre "los individuos y sus familias" y el Estado. Además de su nombre, tosco y poco comunicativo, casi como si fuera un antimeme, el problema con la "Gran Sociedad" era que, en manos de los tories, fue un ardid transparente para desmantelar el Estado de bienestar. Resocializar una cultura que ha sido individualizada al punto de la inglesa requiere gran cantidad de recursos: tiempo y energía, precisamente aquello de lo que el capital (sobre todo la versión neoliberal inglesa del capital) nos despoja totalmente.

La riqueza real es la capacidad colectiva de producir, cuidarse y disfrutar. Esa es la Abundancia Roja. Nosotros, y ellos, no lo entendimos por mucho tiempo: no es que somos anticapitalistas, es que el capitalismo, con todos sus policías con viseras, sus gases lacrimógenos, con todas las

exquisiteces teológicas de su economía, está moldeado para bloquear la Abundancia Roja. El ataque al capital tiene que estar fundamentalmente basado en el simple reconocimiento de que, lejos de tratarse de "la creación de riqueza", el capital necesariamente bloquea nuestro acceso a esa riqueza común. Todo para todos. Nosotros primero.

El laborismo ha permitido que unas elecciones tras otras se peleara no en el territorio Rojo de la resocialización, sino en el territorio Azul de la comunidad identitaria, con sus guardias de frontera (¡vamos a tener tantos como ustedes!) y sus cercas electrificadas (¡van a ser tan altas como las suyas!). La genialidad de las fuerzas progresistas que han tomado el control del SNP, por otra parte, fue haberse desplazado del Azul de la comunidad identitaria (y el nacionalismo de los pueblos colonizados es, por supuesto, muy diferente al nacionalismo de los colonizadores) al Rojo de la convivencia cosmopolita internacionalista.

Pertenecer al Rojo ofrece algo diferente a las formas tradicionales de pertenencia (la fe, la bandera, la familia... tantas formas corruptas de lo mancomunado, como Hardt y Negri lo han narrado). Jodi Dean describe emotivamente cómo el Partido Comunista en los Estados Unidos

> le dio a algunos norteamericanos la sensación de que el mundo era uno solo, que su trabajo era significativo como el trabajo de una clase, sus luchas significativas como parte de una lucha global para liberar al trabajo colectivo de aquellos que lo reclaman para su propia ganancia privada. Para los inmigrantes desesperadamente pobres y apenas alfabetizados, el comunismo es una fuente de conocimiento y poder; el conocimiento de cómo funciona el mundo y el poder para cambiarlo.[8]

8. Jodi Dean, "The Lingering of the Party", *Open!*, 6 de marzo de 2014, disponible en onlineopen.org.

Este sentido de pertenencia no puede ser reducido a los placeres chauvinistas que ofrece el hecho de ser un iniciado dentro de un grupo cualquiera; era un sentido especial de compromiso que prometía transfigurar todos los aspectos de la vida cotidiana de un modo que anteriormente solo la religión había prometido, ya que hasta la tarea más monótona podía ser imbuida de una gran significación. "Incluso aquellos a los que les tocaba realizar la tarea aburrida y repetitiva de repartir panfletos o intentar reclutar nuevos miembros a medida que cambiaba la versión oficial, o que se irritaban contra la pedantería de sus superiores, incluso ellos experimentaban su vida en el partido como intensamente significativa."

En oposición al imaginario esencialmente espacial de la pertenencia Azul, que postula un área delimitada, en la que los que están dentro sospechan de y son hostiles con los que quedan excluidos, la pertenencia Roja es temporal y dinámica. Se trata de pertenecer a un movimiento: un movimiento que deroga el estado presente de las cosas, un movimiento que ofrece un cuidado incondicional sin comunidad (no importa quién seas ni de dónde vengas, te cuidaremos de todos modos).

PERO TAMPOCO TENGAN ESPERANZAS...

"No hay lugar para el miedo ni para la esperanza, solo cabe buscar nuevas armas", escribe Deleuze en "Post-scriptum sobre las sociedades de control".[9] Sin dudas, estaba pensando en el relato de Spinoza sobre el miedo y la esperanza en la *Ética*: "No hay esperanza que no esté mezclada con el miedo, ni miedo que no esté mezclado con la esperanza". Spinoza define la esperanza y el temor de la siguiente manera:

9. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

> La esperanza no es sino una alegría inconstante, surgida de la imagen de una cosa pretérita o futura, de cuya realización dudamos.
>
> El miedo es una tristeza inconstante, surgida también de la imagen de una cosa dudosa.[10]

La esperanza y el miedo son esencialmente intercambiables; son afectos pasivos que surgen de nuestra incapacidad de actuar. Como todas las supersticiones, la esperanza es algo a lo que recurrimos cuando ya no tenemos otra opción. Por ello la "política de la esperanza" de Obama terminó debilitándose; no solo porque sin poder evitarlo la administración Obama quedó atrapada rápidamente en el realismo capitalista, sino también porque la condición de la esperanza es la pasividad. La administración Obama no quiso activar a la población, excepto en época de elecciones.

No necesitamos esperanza; lo que necesitamos es confianza en la capacidad de actuar. La confianza, sostiene Spinoza, "es una alegría que surge de la idea de un objeto pasado o futuro del que ya no dudamos". Sin embargo, es muy difícil, incluso en los mejores tiempos, que los grupos subordinados tengan confianza, porque para ellos/nosotros hay pocos –si es que hay alguno– "objetos futuros del que ya no dudamos".[11]

"Las desventajas de clase son una forma de herida infligida a la persona en su nacimiento", explica David Smail. "La confiada holgazanería del viejo gabinete de ministros compuesto por graduados de los colegios más exclusivos que andan con las manos en los bolsillos habla no tanto de la posesión actual del poder (hasta cierto punto, un jefe sindical puede tener tanto poder como ellos), sino

10. Baruch Spinoza, *Ética*, Madrid, Alianza, 2011.
11. Ibíd.

más bien de una confianza que se mama con la leche materna."[12] (Incluso si la leche que los alimentó posiblemente no haya sido de su madre.) Se supone que el Estado de bienestar es una estructura que removió algunas de estas dudas; mientras que la imposición de la precariedad es un proyecto político diseñado para remover la confianza que la clase trabajadora logró luego de años de lucha. (Vean el desgarrador *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty*, de Jennifer M. Silva –un libro sobre el que volveré en futuros posteos– para un relato del devastador impacto de la precariedad en las vidas emocionales de hombres y mujeres jóvenes de la clase trabajadora en los Estados Unidos.)

Mientras que la esperanza y el miedo son supersticiosos (aunque pueden llegar a tener algún efecto hipersticional), la confianza es esencialmente hipersticional: inmediatamente aumenta la capacidad de actuar; la capacidad de actuar aumenta la confianza, y así sucesivamente: una profecía autocumplida, una espiral virtuosa.

¿Cómo podemos reconstruir la confianza? A pesar de que las condiciones son difíciles –y en Inglaterra se están por volver mucho más difíciles–, todavía podemos actuar, y actuar inminente e inmanentemente. ¿Cómo?

SOCIALIZACIÓN MÁS ALLÁ DE LAS REDES SOCIALES

La respuesta, por supuesto, es que muchos grupos ya están haciendo lo que hace falta. Pero estos procesos serán más poderosos cuando estén logísticamente coordinados (que no es lo mismo que decir: "unificados"; la unidad es una debilidad estratégica, no una fortaleza) y vinculados por ficciones y narrativas comunes más fuertes. El artículo

12. David Smail, *The Origins of Unhappiness: A New Understanding of Personal Distress*, Londres-Nueva York, Routledge, 2015.

de Jason Read, "The Order and Connection of Ideology Is the Same as the Order and Connection of Exploitation: Or, Towards a Bestiary of the Capitalist Imagination",[13] explica por qué la narrativización es tan importante. En su exposición sobre dos pensadores neospinozistas, Frédéric Lordon e Yves Citton, Read nos recuerda que:

> Nuestro deseo, nuestros miedos y odios ya están conformados por narrativas, por guiones heredados de la televisión y los libros. Entramos en un mundo ya guionado, y, como Spinoza sostiene en su definición del primer género de conocimiento, nuestra vida está definida tanto por signos e imágenes como por las cosas que experimentamos.

Esto implica

> que los escenarios que imaginamos, las historias y narrativas que consumimos informan nuestra comprensión de la realidad, no en el sentido de que confundimos la ficción con la realidad, sino en el de que las relaciones básicas que subyacen a nuestras ficciones dan forma a nuestra comprensión de la realidad. No es que confundamos la ficción con la realidad, que creamos todo lo que vemos, sino que los elementos fundamentales de toda narrativa, acontecimientos, acciones y transformaciones, precisamente, se convierten en el modo en que damos sentido a la realidad. La ficción existe en una relación permanente de metalepsis con la realidad, ya que las figuras y las relaciones de una constantemente informan a la otra.

Por este motivo, la intensificación y proliferación de las tecnologías capitalistas de administración de la

13. Jason Read, "The Order and Connection of Ideology Is the Same as the Order and Connection of Exploitation: Or, Towards a Bestiary of the Capitalist Imagination", *Philosophy Today*, vol. 59, pp. 175-189, marzo de 2015.

realidad e ingeniería libidinal en los ochenta no fueron una mera coincidencia feliz para el neoliberalismo. El éxito del neoliberalismo es inconcebible sin esas tecnologías. También es la razón por la que la acción directa, que por supuesto es fundamental, nunca será suficiente: debemos, además, actuar *indirectamente*, generando nuevas narrativas, figuras y marcos conceptuales.

Al imponer, en primer lugar, un conjunto de narrativas, figuras y marcos que luego naturalizó, el realismo capitalista limitó lo que Jason Read identifica como el "poder particular de la humanidad (y el eje de nuestra emancipación)": "Nuestra capacidad de reordenar de un modo diferente las imágenes, los pensamientos, los afectos, los deseos y las creencias que están asociados en nuestra mente, las frases que salen de nuestras bocas, y los movimientos que emanan de nuestros cuerpos". Los estudios culturales también estaban basados en este relato de la capacidad de reordenar, que en parte se deriva de Spinoza a través de Althusser. El reordenamiento de las imágenes, los pensamientos, los afectos, los deseos, las creencias y los lenguajes no puede lograrse únicamente por medio de la política: es una cuestión cultural, en el sentido más amplio.

Al observarla desde este punto de vista, la fijación de la cultura popular con la repetición, que describí en *Los fantasmas de mi vida*[14] (y que Simon Reynolds también analizó en *Retromanía*),[15] es un problema realmente muy serio. La incapacidad de la cultura popular de producir innovación es una señal persistente de que nada puede cambiar nunca. A veces puede parecer endiabladamente difícil dar cuenta de lo que le ocurrió a la cultura popular, pero la explicación de su esterilidad y su estasis es, en última instancia, bastante simple. La innovación en la

14. Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
15. Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

cultura popular provino, en la mayoría de los casos, de la clase trabajadora. El neoliberalismo ha sido un ataque sistemático y sostenido a la vida de la clase trabajadora. Los resultados se ven hoy por todas partes.

Más aun, la incursión del ciberespacio capitalista en todas las áreas de la vida y la psiquis ha intensificado los procesos de desocialización. Esto no implica que no haya potenciales progresistas en la web, pero ciertamente han sido sobrevalorados; mientras que el impacto del ciberespacio en la desocialización de la cultura y la subjetividad fue enormemente subestimado. Aquí solo replico la explicación de Bifo del semiocapitalismo y la crítica de Jodi Dean al capitalismo comunicativo, pero es importante volver operativa esta crítica.

Los blogs y las redes sociales nos han permitido hablar entre nosotros, pero no llegar más allá de las burbujas de izquierda. También han generado formas de subjetividad y comportamientos patológicos que no solo causan miseria e ira, sino que también son un desperdicio de tiempo y energía, nuestros recursos más cruciales. El email y los dispositivos portátiles han producido nuevas formas de aislamiento y soledad: el hecho de que podamos recibir comunicaciones laborales en cualquier parte y en cualquier momento implica que estamos expuestos a las órdenes del trabajo cuando estamos solos, sin la posibilidad de contar con el apoyo de nuestros compañeros.

En suma, la obsesión con la web, su monopolización de toda idea de lo nuevo le ha servido al realismo capitalista más de lo que lo ha socavado. Esto no significa, naturalmente, que debamos abandonar la web, pero sí que debemos encontrar el modo de desarrollar una relación más instrumental con ella. Para decirlo de un modo simple, debemos utilizarla como un medio de difusión, comunicación y distribución, pero no vivir dentro de ella. El problema es que esto va contra las tendencias de los dispositivos portátiles. Todos reconocemos la imagen ya

estereotipada de un vagón de tren lleno de personas mirando sus pequeñas pantallas, ¿pero registramos realmente lo miserable que es esto y cómo el cierre de estos focos de socialización se amolda al capital?

CONOCER A ALGUIEN EN ESTA VIDA QUE SE SIENTA TAN DESESPERADO COMO YO

Alguien en Plan C estuvo hablando de autoconciencia, y por muchas razones creo que hoy es fundamental revivir y proliferar esta práctica (o rango de prácticas). La autoconciencia tiene que ver con el descubrimiento y la producción de conocimientos subyugados, pero también con la producción inmediata de socialización, de formas de subjetividad opuestas al modo siempre conectado/siempre solitario de la individualidad capitalista contemporánea.

La autoconciencia abre la posibilidad de *vivir* una perspectiva colectiva (y no meramente teorizar sobre ella). Nos puede brindar los recursos para comportarnos, pensar y actuar de un modo diferente en el trabajo (si tiene algún sentido todavía hablar de estar "en" el trabajo), donde el realismo capitalista se ha transformado en una segunda naturaleza. Las raíces de toda lucha exitosa surgirán a partir de que las personas compartan sus sentimientos, especialmente sus sentimientos de miseria y desesperación, y juntos puedan atribuir el origen de esos sentimientos a las estructuras impersonales, aun si son estructuras impersonales mediadas por figuras particulares a las que debemos vincular con el odio populista.

En las duras condiciones del capitalismo ciberespacializado, condiciones que, como Jennifer M. Silva demuestra, han producido un "endurecimiento" del yo, especialmente entre los jóvenes, la autoconciencia puede producir una nueva compasión hacia otros y hacia nosotros mismos. El capitalismo neurótico-edipizante nos responsabiliza, nos

culpa duramente, al mismo tiempo que, en su modo terapéutico, nos dice que tenemos el poder como individuos de cambiarlo todo: si somos infelices, nos corresponde a nosotros arreglarlo. La autoconciencia, por su parte, es una despersonalización positiva: no es tu culpa, es el capitalismo. Los individuos no pueden cambiar nada, ni siquiera a sí mismos; pero la activación colectiva ya está, inmanentemente, venciendo a la miseria individualizada.

Por eso, presento aquí abajo algunas estrategias, prácticas y orientaciones, empezando por las más inmediatas (algo que los grupos podrían hacer ya mismo) y avanzando hacia las más lejanas. Por supuesto que la lista no es exhaustiva; y no puedo reclamar el crédito de haber inventado ninguna de ellas. El punto es compartirlas, agregarles cosas, elaborarlas.

La principal obstrucción a todos estos pasos es lo que, en un análisis agudo y preciso, Ewa Jasiewicz llama "la pobreza del tiempo":

> Nuestro tiempo está bajo ataque. El trabajo será más intenso, peor pagado y más informalizado; si no lo tenemos, trabajaremos para tenerlo; las búsquedas de trabajo, obligatorias y supervisadas, y el programa de seguros de desempleo forzarán a las personas a pasar su tiempo atrapadas en una distracción coaccionada y computarizada. Un movimiento diverso, real y autorrepresentativo de la clase trabajadora necesita incluir a las personas que enfrentan y viven estas experiencias, pero ¿cómo podría ocurrir esto si estamos demasiado ocupados con el trabajo?
>
> El acceso al tiempo y nuestro propio trabajo son la clave, y determinarán la participación y la capacidad de organizarse. Si no podemos tener nuestro propio tiempo para organizarnos, no podemos organizarnos, no podemos conocernos, no podemos encontrarnos. El trabajo y el régimen de beneficios (que es trabajo en condiciones

> diferentes y con otros márgenes de ganancia) son claves en esta lucha. La solidaridad va a tener que dar un paso al frente si queremos ganar las disputas y las huelgas en el ámbito laboral, habrá que rechazar los beneficios y el apoyar a quienes son sancionados, para que las personas tengan un mayor control sobre su tiempo y su trabajo. Toda nuestra mancomunidad está bajo ataque. La condición de la pobreza del tiempo y sus raíces (la intensificación del trabajo, la represión del bienestar, la criminalización y el encarcelamiento) tienen que ser reconocidas como los grandes obstáculos al activismo, la diversidad y el poder. Estos obstáculos necesitan ser derribados si queremos vencer a la ideología del trabajo asalariado como determinante del valor humano en un nivel popular.[16]

El problema es que, para poder luchar contra la pobreza del tiempo, el principal recurso que se necesita es tiempo; un desagradable círculo vicioso que el capital, con su genio malevolente, ha creado... Este problema es absolutamente inmanente: haber escrito este y los otros posteos que terminé esta semana hizo que me retrasara enormemente en mi trabajo, lo que implica acumular estrés para las próximas semanas.

Lo primero que tenemos que hacer en respuesta a esta situación es poner en práctica lo que bosquejé más arriba: tratar de no culparnos a nosotros mismos. #noestuculpa Debemos intentar hacer todo lo que podamos para politizar la pobreza del tiempo en lugar de aceptar la culpa individualmente por no poder cumplir con nuestro trabajo a tiempo. La razón por la que nos sentimos abrumados es que *estamos* abrumados; no es una falla individual

16. Ewa Jasiewicz, "Election Reaction: Our Commons Are Being Privatised. It's Time for More Time", *Novara Media*, 10 de mayo de 2015, disponible en novaramedia.com.

nuestra, no es porque no hemos "administrado nuestro tiempo" adecuadamente. Sin embargo, podemos utilizar de un modo más efectivo los escasos recursos que ya poseemos si nos unimos para codificar las prácticas de rehabituación colectiva (por ejemplo, estableciendo nuevas reglas para nuestro compromiso con las redes sociales y el ciberespacio capitalista en general).

De todos modos, aquí va:

1. *Hablar con nuestros compañeros de trabajo sobre cómo nos sentimos.* Esto reintroducirá el cuidado y los afectos en los espacios en los que se supone que debemos competir y aislarnos. También permitirá comenzar a romper la diferencia entre trabajo (pagado) y reproducción social de la que depende el capitalismo.

2. *Hablar con nuestros oponentes.* La mayoría de las personas que votaron a los tories o al UKIP no son monstruos, como nos resulta cómodo pensar. Es importante que entendamos por qué votaron de ese modo. Además, pueden no haber tenido contacto con una visión alternativa. Recuerden que es más fácil persuadir a las personas si no provocamos que se pongan a la defensiva.

3. *Crear laboratorios de intercambio de conocimiento.* Esto se sigue de lo que propuse hace algunos días. La falta de conocimiento sobre economía me parece un problema particularmente urgente del que hay que ocuparse, pero sospecho que también nos vendría bien que más de nosotros supieran sobre derecho.

4. *Crear espacios sociales.* Crear tiempos y espacios específicamente dedicados a acompañarnos unos a otros no (todavía más) conferencias, sino sesiones en las que las personas puedan compartir sus sentimientos e ideas. Sugeriría restringir el uso de dispositivos portátiles en estos espacios: ¡no todo tiene que ser tuiteado en vivo o archivado! Aquellos con acceso a espacios adecuados y amplios podrían abrirlos con este propósito.

5. Utilizar las redes sociales proactivamente y no reactivamente. Utilizarlas para promocionar, hacer circular nombres y constituir contra-medios. Las redes sociales pueden proveer apoyo emocional durante eventos lamentables como el del jueves. Pero debemos intentar utilizarlas como un recurso, más que vivir dentro de ellas todo el tiempo. Facebook puede ser útil para discutir y probar nuevas ideas, pero intentar debatir en Twitter es absurdo y nos hace sentir todavía más estresados. (Dice él, mientras piensa en el día en que, sentado en un vagón del National Express, tomó su teléfono móvil e intentó intervenir en una intrincada discusión sobre la filosofía de Spinoza, todo en 140 caracteres).

6. Generar nuevas figuras de odio en nuestra propaganda. De nuevo, esto se sigue de lo que sostuve en el posteo "Realismo comunista".[17] El realismo capitalista se estableció constituyendo la figura del vividor vago e inútil como un chivo expiatorio populista. Debemos introducir una nueva figura del parásito: los arrendadores que explotan al Estado a través de los subsidios a la vivienda, los "emprendedores" que ofrecen trabajo mal pagado, etc.

7. Comprometerse con formas de activismo orientadas a la disrupción logística. El capital tiene que ser seriamente incomodado y debe tener miedo antes de que pueda ceder territorio o recursos. Puede esperar más protestas, pero estará alerta realmente cuando sus operaciones logísticas se vean amenazadas. Debemos estar preparados para que ellos nos destrocen *muy* duramente cuando comencemos con este plan, utilizarán la legislación antiterrorista para justificar prácticamente cualquier forma de represión. No van a jugar limpio, pero esto no es un juego de críquet: ellos saben que es una guerra de clases, y nosotros tampoco debemos olvidarlo nunca.

17. Ver el capítulo "Realismo comunista", p. 435 en este volumen.

8. Desarrollar estrategias de centralización. Algunas luchas serán estratégica y simbólicamente más importantes que otras. Por ejemplo, la Huelga de los Mineros fue una lucha central contra el realismo capitalista. Quizá no seamos capaces de identificar de antemano cuáles son estas luchas, pero debemos estar listos para movernos juntos e intensificarlas cuando ocurran.

EL VERANO ESTÁ LLEGANDO

Los Lannister ganaron el jueves, pero se han quedado sin oro y el verano está llegando. Lo que vimos en los debates dominados por Nicola Sturgeon no fue un espejismo: es una marea que crece, un movimiento internacional, un movimiento de la historia, que todavía no ha llegado a una Inglaterra atrapada en la miseria y la mediocridad. Camaradas, yo espero (¡ja!), por el bien de su salud mental y de su presión arterial, que no hayan visto la prensa amarilla de derecha durante el fin de semana (alerta de odio de clase): la Inglaterra media jactándose de haber humillado al "rojo" Ed Miliband. Bueno, si piensan que Ed era rojo, esperen a ver al Enjambre Rojo que se avecina. La Inglaterra periférica ha sido sedada, pero está despertándose de su largo sueño, y porta nuevas armas...

POR AHORA, NUESTRO DESEO NO TIENE NOMBRE[1]

"En nuestros días", le dijo Nikita Kruschev a una multitud en el Estadio Lenin de Moscú el 28 de septiembre de 1959, "los sueños que la humanidad había abrigado por eras, sueños expresados en cuentos de hadas que parecían pura fantasía, se volvieron realidad por medio de las propias manos del hombre".
Francis Spufford, *Abundancia roja*[2]

Esta cita tomada del extraordinario libro *Abundancia roja*, de Francis Spufford, nos recuerda que con la derrota del comunismo no solo desapareció una ideología particular; el deceso del comunismo fue también la desaparición del sueño prometeico del modernismo de una transformación total de la sociedad humana. Michael Hardt afirmó que "el contenido positivo del comunismo, que se corresponde

1. "For Now, Our Desire is Nameless", *The European*, 20 de mayo de 2015, disponible en theeuropean-magazine.com.

2. Francis Spufford, *Abundancia roja, sueño y utopía en la URSS*, Madrid, Turner, 2011.

con la abolición de la propiedad privada, es la producción autónoma de la humanidad: una nueva visión, una nueva escucha, un nuevo pensamiento, un nuevo amor".[3]

La llegada de lo que he llamado realismo capitalista, la aceptación generalizada de que no hay alternativa al capitalismo, significó el fin de estas nuevas posibilidades productivas, perceptuales, cognitivas y libidinales. Significó que fuéramos reducidos a la misma y vieja visión, escucha, pensamiento y amor... por siempre. Hace tiempo que Fredric Jameson sostuvo que el posmodernismo era la lógica cultural del capitalismo tardío, y las características que él describió como típicas de lo posmoderno (el pastiche, el colapso de la historicidad) son ahora ubicuas. El único futuro que el capital puede ofrecer de manera fiable es tecnológico: contamos el tiempo histórico no en desplazamientos culturales, sino en avances tecnológicos; vemos las mismas viejas cosas en pantallas con mejor definición.

LA REALIDAD DE CLASE CONTINÚA

La actitud realista que el capitalismo dominante requiere es esencialmente depresiva. La administración de esta depresión colectiva atraviesa una serie de umbrales. Primero, nos acostumbramos a esperar bastante poco: nada ocurrirá nunca más. Luego, pensamos que quizás las cosas que alguna vez ocurrieron no fueron, en realidad, tan buenas. Finalmente, aceptamos que nunca nada ocurrió, ni podría haber ocurrido. Cuanto más se normaliza esa depresión, más difícil es siquiera identificarla. Las expectativas radicalmente bajas se vuelven costumbre. El tiempo se aplana.

Esta depresión generalizada es una de las razones por las que tan poco ha ocurrido desde la gran crisis

3. Michael Hardt, "The Common in Communism", *Rethinking Marxism*, n° 22, julio de 2010, pp. 346-356.

capitalista de 2008. Pero también esta depresión es, en sí misma, tanto un síntoma como la causa de algo más: la descomposición de la solidaridad de clase. Deberíamos remontarnos a lo profundo del siglo XIX para encontrar un momento en que la conciencia de clase haya sido tan débil como lo es hoy. No solo el capital, sino también algunas facciones de la izquierda posterior a Mayo del 68 sostienen que la clase es una categoría pasada de moda, incapaz de dar cuenta de la multiplicidad y complejidad de la vida en el siglo XXI. Pero estas complejidades son, en cierto sentido, un espejismo que esconde la persistencia de la estructura de clases, en el que la mayor parte de la población es señalada como inferior. La realidad de clase continúa, pero sin conciencia de clase. El trabajo de Beverley Skeggs y Helen Wood sobre la base clasista de los *realities* televisivos y el análisis de Owen Jones de la "demonización de la clase trabajadora" muestran que, en la cultura contemporánea, la clase está expuesta, incluso cuando es negada.

Desde la década del sesenta, la izquierda se ha dividido entre un leninismo autoritario-nostálgico, comprometido con una forma partidaria y una política de clase, cuyo momento histórico parece ya haber pasado; y una izquierda supuestamente "nueva", que rechaza las instituciones y la centralidad de la lucha de clases, y pone toda su fe en la capacidad de las personas de movilizarse autónomamente y producir por fuera de las relaciones sociales capitalistas. Necesitamos desesperadamente desarticular este binarismo. No hay posibilidad de regresar al viejo partido leninista, así como tampoco podemos regresar al capitalismo fordista. Tampoco el autonomismo ingenuo ha mostrado que tiene asidero en el momento presente. El anticapitalismo y las estrategias que lo acompañan (ocupaciones, protestas) no le han causado al capital ningún momento de alarma serio. El 68 predicó que las estructuras no caminan por las calles; pero si el anticapitalismo nos ha enseñado algo,

es que, por sí mismo, el activismo callejero tiene pocos efectos en las estructuras.

NO HAY DESEO POR EL CAPITALISMO

No tenemos que elegir entre la política de clase y el antiautoritarismo, del mismo modo que no tenemos que elegir entre Gramsci, Deleuze o Guattari; entre una perspectiva hegemónica y una política del deseo. De hecho, si queremos triunfar, debemos rechazar de plano esta falsa elección. La política de clase debe ser renovada y retomada, no simplemente revivida como si nada hubiera ocurrido. De un modo gramsciano, debemos tomar en serio a las instituciones nuevamente. Los medios masivos todavía son el lugar donde se produce nuestro sentido de la realidad; y a pesar de todas las declaraciones sobre el declive del Estado, el parlamento todavía tiene poder sobre la vida y la muerte a través del control del ejército, los servicios de salud y la seguridad social. Sin embargo, estas instituciones no pueden renovarse desde adentro: es necesario articularlas con fuerzas externas a ellas.

Al mismo tiempo, el deseo no es una energía vitalista que emergerá espontáneamente una vez que los cuerpos se liberen de las instituciones. Más bien, el deseo es siempre el resultado de procesos de ingeniería libidinal; y, en este momento, nuestro deseo está siendo manipulado por el ejército del capital, que se compone de especialistas en relaciones públicas, publicidad y marketing. La izquierda debe producir sus propias maquinarias de deseo. Es verdad que, a primera vista, pareciera que nos encontramos en una situación de desventaja, si consideramos los vastos recursos que el capital tiene a su disposición para capturar nuestro deseo. Sin embargo, no hay un deseo por el capitalismo en sí mismo, ya que la cultura se compone de materiales libidinales que no tienen una relación esencial

con el capital; por ello este tiene que distraernos, deprimirnos, hacernos adictos, y así mantenernos cautivos y subordinados.

Si ya no nos vamos a definir negativamente por nuestra oposición al capital, ¿cuál será el nombre de nuestro proyecto positivo? No creo que el viejo significante "comunismo" pueda ser revivido con este propósito. Hoy está irremediablemente contaminado por asociaciones terribles, para siempre ligado a las pesadillas del siglo XX. En este momento, nuestro deseo no tiene nombre, pero es real. Nuestro deseo es de futuro (un escape de los callejones sin salida de las repeticiones infinitas del capital) y viene del futuro (del mismo futuro en el que serán posibles, una vez más, las nuevas percepciones, deseos y conocimientos). Hasta ahora, solo pudimos captar destellos de este futuro, pero depende de nosotros la tarea de construirlo, incluso si, en otro nivel, ya nos está construyendo a nosotros: un nuevo tipo de agente colectivo, una nueva posibilidad de hablar en primera persona del plural. En algún momento de este proceso, el nombre de nuestro nuevo deseo aparecerá y lo reconoceremos.

ANTITERAPIA[1]

La idea de que hablar sobre nuestros sentimientos puede ser un acto político parece contraintuitiva. ¿No hablan las personas sobre sus emociones hoy más que nunca? ¿Y no coincide ese nuevo emocionalismo con el surgimiento de lo que he llamado realismo capitalista, la visión profundamente incorporada de que el capitalismo es el único sistema económico "realista"?

EL NUEVO LABORISMO Y EL NACIMIENTO DE LA EMO-POLÍTICA

Para comenzar a responder esta pregunta, enfoquémonos en uno de los núcleos centrales del realismo capitalista, el Reino Unido. El Nuevo Laborismo de Tony Blair naturalizó lo que Thatcher tuvo que pelear para instalar: la

1. Este texto es la transcripción de una conferencia de 2015 publicada en alemán con el título de "Anti-therapie" en Felix Klopotek y Peter Scheiffele (ed.), *Zonen der Selbstoptimierung: Berichte aus der Leistungsgesellschaft*, Berlín, Matthes & Seitz, 2016.

idea de que no había alternativa al capitalismo neoliberal. En retrospectiva, hoy es claro que los primeros meses del primer período de Tony Blair como primer ministro también inauguraron un nuevo momento en la vida política británica: el nacimiento de lo que podríamos llamar la emo-política. Blair le dio al gobierno británico un nuevo tono emocional. Se posicionó a sí mismo como parte de una Gran Bretaña que se sentía más cómoda expresando sus sentimientos que la generación de sus padres y sus predecesores con su estereotipada sonrisa forzada. Para ello, fue fundamental la manipulación de Blair y sus consejeros de la extraordinaria celebración de la aflicción que se produjo inmediatamente después de la muerte de Diana, la Princesa de Gales, ocurrida apenas unos meses después de que el Nuevo Laborismo llegara al poder.

Su muerte, como es sabido, hizo tropezar a la monarquía con su viejo modelo de deber y restricción emocional; mientras que la forma de hablar de Blair en su famoso discurso sobre "la princesa del pueblo", escrito por el vocero del Nuevo Laborismo, Alastair Campbell, no solo estableció su autoridad como primer ministro, sino que inició una nueva fase de gobiernos neoliberales en Gran Bretaña.

Gracias a Campbell y a los obedientes miembros de los medios británicos, pronto emergió una fuerte narrativa en la que la aparente apertura emocional de Blair era contrastada con la "frialdad" de la Reina. La lejanía de la monarca era comparada ahora con formas "insanas" de represión emocional. Del mismo modo en que Blair se vendió a sí mismo como un modernizador que estaba llevando al Partido Laborista lejos de la "política de clases del pasado", el Nuevo Laborismo también venía a romper con el relato tradicional de las emociones. El gobierno iba a asumir el liderazgo y garantizar que la población tuviera una respuesta "correcta" y "saludable" a las aflicciones emocionales. El tono normativo hubiera sido bastante preocupante en sí mismo, pero la política emocional del

Nuevo Laborismo fue más allá del mero establecimiento de ánimos o del ofrecimiento de recomendaciones. En cambio, la nueva concepción de la salud emocional fue reforzada entre pasiva y agresivamente, con el estilo autoritario del neoliberalismo que el Nuevo Laborismo tomó como propio, a través de una batería de medidas que intervinieron en un grado sin precedentes en las vidas emocionales de la población. La salud, la educación y el control social fueron parte de este proyecto. Los profesores fueron sobornados para cumplir el rol de emo-policías, para garantizar que los alumnos se amoldaran a la nueva normatividad emocional. A los padres que se consideraba que estaban fallando se les exigía que asistieran a "clases de crianza".

Mientras tanto, la cuestión de cuán genuinos eran los sentimientos de dolor de Blair nos lleva al corazón de su enigma: ¿realmente creía en las doctrinas que vendía o era una extraña combinación de carismático *showman* manipulador y marioneta superficial del capital? ¿Qué veía Blair cuando se miraba al espejo entonces y qué ve ahora? ¿Se trata de autoengaño, delirio mesiánico o un nuevo tipo de psicopatía posmoderna? El enigma continúa siendo tan irresoluble hoy como lo fue hace veinte años. Lo cierto es que Blair marcó el camino para la normalización de la autoexplotación emocional que fue necesaria para la fase final del neoliberalismo en Gran Bretaña.

El primer Blair perfeccionó el arte de la "invenceridad" [*spincerity*], la representación pública de una emoción que puedes o no realmente sentir.[2] A medida que la economía británica pasó a depender cada vez más de los trabajos en los sectores de servicios y ventas, más trabajadores se vieron forzados a desarrollar las técnicas de simulación emocional de las que Blair fue públicamente pionero.

2. *Spincerity* es un neologismo inventado por Fisher compuesto por *spin* [inventar] y *sincerity* [sinceridad]. [N. del T.]

En su libro *The Dangerous Rise of Therapeutic Education*, Kathryn Ecclestone y Dennis Hayes afirman que el Nuevo Laborismo recurrió a la terapia popular para llenar el vacío que dejó la política de clase. Estas "ortodoxias terapéuticas"

> incluyen la afirmación de que las experiencias de vidas pasadas tienen efectos emocionales negativos a largo plazo para todos, y efectos particularmente perniciosos para una minoría cada vez más amplia. El mensaje global es que, detrás de nuestras aparentemente confiadas fachadas, todos, en mayor o menor medida, somos frágiles y vulnerables y, en consecuencia, necesitamos formas particulares de apoyo emocional.[3]

Ecclestone y Hayes tienen razón en que estos dogmas terapéuticos han sido promulgados extensamente y a menudo aceptados sin demasiadas críticas. Como Eva Illouz ha identificado de un modo especialmente perspicaz, las ortodoxias terapéuticas han sido diseminadas no solo por los propios terapeutas, sino también por una cultura popular que adoptó con entusiasmo los motivos y los marcos conceptuales terapéuticos. Ecclestone y Hayes también tienen razón en que la terapia viene a llenar el vacío que apareció cuando el Nuevo Laborismo explícitamente repudió el concepto de lucha de clases. Sin embargo, la solución de Ecclestone y Hayes al "giro terapéutico" es, simplemente, confrontar una forma de política reaccionaria con otra. Su llamamiento a un regreso a la educación basado en "la razón, la ciencia y el progreso" es superficialmente loable; pero, en última instancia, su posición es conservadora, ya que solo nos ofrece una (falsa) alternativa entre diferentes tipos de autoritarismo. En lugar del autoritarismo

3. Kathryn Ecclestone y Dennis Hayes, *The Dangerous Rise of Therapeutic Education*, Nueva York, Routledge, 2008.

suave (pero sumamente invasivo) del Nuevo Laborismo, Ecclestone y Hayes proponen un regreso poco agradable a las formas *tradicionales* de autoritarismo. También corren el riesgo de respaldar la misma distancia emocional que superficialmente justifica el giro terapéutico. El problema con lo que me gustaría llamar aquí "el imaginario terapéutico" no es que postule que los sujetos son vulnerables, que los persiguen eventos de sus vidas pasadas o que carecen de confianza. En el capitalismo, la mayoría de los sujetos, incluidos los de la clase dominante, entran en esa descripción. El problema del imaginario terapéutico –y este es un problema que se remonta a Freud y los orígenes del psicoanálisis– es su afirmación de que estos problemas pueden ser resueltos por el sujeto individual que trabaja sobre sí mismo con la sola asistencia del terapeuta.

Además, el rechazo de Ecclestone y Hayes del rol de la emoción en la educación, o más bien, el hecho de que ubiquen a la emoción en oposición a "la razón, la ciencia y el progreso", presenta una reducción del proyecto ilustrado al que se declaran leales. Esto es Ilustración entendida por alguien como Richard Dawkins, una Ilustración criticada con razón por su sesgo patriarcal por parte de los teóricos "posmodernos" que Ecclestone y Hayes por supuesto desprecian. Esta "Ilustración" termina reforzando los presupuestos no revisados de clase, género y raza de la clase dominante.

Esta interpretación de la Ilustración puede ser comparada con otra que surge en la obra de Jonathan Israel. En la narrativa de Israel, la Ilustración corroe las bases de todas las formas tradicionales de autoridad, pero no conduce a un vale todo "posmoderno" así como tampoco exige una adhesión dogmática a las instituciones científicas actuales. Más bien, las formas de "autoridad" que extraen su legitimidad de la tradición son expuestas como ilegítimas, lo que es igual a decir que son autoritarias. De este modo, es posible contrastar ese autoritarismo con un modelo democrático y transparente de autoridad.

El principio que define a la Ilustración radical es la convicción de que no hay nada (en teoría, aunque probablemente tampoco de hecho) que no pueda ser entendido. Esta fue la creencia que animó a la filosofía de Spinoza y que, según Israel, ofrece la fundación sobre la que crecerá la Ilustración radical.

Regresemos a las emociones. Como es bien sabido, lejos de ignorar las emociones o de asumir que pueden ser evitadas de algún modo, la filosofía de Spinoza ubica en un lugar central de su proyecto el manejo de ellas. Su objetivo no es refrenar las emociones, sino construir la alegría; una tarea que solo puede ser llevada a cabo cuando la razón no se opone sin más a los sentimientos, sino que se aplica a ellos. Según la lógica de Spinoza, ignorar las emociones solo las mistifica, las pone más allá del alcance de la investigación racional. Todo esto hace de Spinoza un filósofo eminentemente moderno, pero también un pensador cuya obra es un recurso indispensable para cualquier proyecto progresista. Sobre todo hoy, en una época en la que cada vez más áreas de la vida y la psiquis son dominadas por agencias que se dedican al diseño emocional y libidinal; y la mayor parte se compromete, consciente o inconscientemente, con los intereses del capital.

La emo-política autoritaria del Nuevo Laborismo fue ostensiblemente parte de su suplemento "progresista" al realismo capitalista. El blairismo sostuvo que el único modo de implementar medidas que produjeran "justicia social" era ceder frente al dominio del capitalismo. Esperar algo más era "irrealista"; esas expectativas eran restos de un momento pasado en el que la clase trabajadora organizada podía plantarse frente al capital y cuyas condiciones de posibilidad hoy han desaparecido. El Nuevo Laborismo aceptó y naturalizó esta nueva composición de fuerzas sociales, argumentando que esta capitulación abriría un espacio para negociar ciertas medidas (como el salario mínimo) que un partido neoliberal thatcherista

siempre hubiera bloqueado. Sin embargo, resultó que la emo-política del Nuevo Laborismo fue, en realidad, fundamental para garantizar el neoliberalismo en el Reino Unido. Para entender el porqué de esto, debemos reflexionar más detalladamente sobre lo que es el neoliberalismo y sobre el rol que el imaginario terapéutico jugó en la implantación del neoliberalismo. Para ello, ahora desviaremos nuestra atención del Reino Unido hacia los Estados Unidos.

LAS ANTINOMIAS DEL IMAGINARIO TERAPÉUTICO

Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty [Quedarse corto: la clase trabajadora adulta en una era de incertidumbre], de Jennifer M. Silva, registra de modo desgarrador los efectos corrosivos del ambiente neoliberal en la intimidad.

El libro de Silva se enfoca específicamente en los jóvenes, ya que se basa en un centenar de entrevistas que la autora realizó con hombres y mujeres jóvenes de la clase trabajadora en dos ciudades estadounidenses (Lowell, Massachusetts y Richmond, Virginia). A primera vista, el punto de partida de Silva es similar al de Ecclestone y Hayes. "En un mundo de cambios rápidos y lealtades tenues, el lenguaje y la institución de la terapia –y la autotransformación que promete– ha explotado en la cultura estadounidense."[4] Ecclestone y Hayes vieron la adopción por parte del Nuevo Laborismo de los tropos terapéuticos como la consecuencia de una mezcla de oportunismo, autoritarismo y buenas intenciones estafadas. Para Silva, en cambio, la diseminación de la cultura terapéutica en los Estados Unidos es tanto un medio por el que el individualismo neoliberal ha sido implantado como una

4. Jennifer M. Silva, *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

consecuencia de esa implantación. Según Ecclestone y Hayes, la terapia produce una "suavización" de la subjetividad y la cultura, que se manifiesta en un debilitamiento de la autoridad y en un fortalecimiento de un Estado cada más intrusivo. Para Silva, por el contrario, la diseminación de los conceptos terapéuticos ha resultado en un *endurecimiento* del sujeto individual. "Los hombres y mujeres de la clase trabajadora nacidos en el neoliberalismo [...] aprenden a entender sus luchas para sobrevivir como moralmente correctas, y no pedir ayuda se transforma en una virtud; si pudieron hacerlo, entonces todos los demás también deberían."[5]

Esto señala la diferencia en la interpretación del neoliberalismo entre el Nuevo Laborismo y el neoliberalismo en el contexto estadounidense. El modelo de sujeto del Nuevo Laborismo (implícitamente de clase trabajadora) funciona como un doble vínculo. El doble vínculo, como Deleuze y Guattari explican en *El Anti Edipo*, es el término utilizado por Gregory Bateson para describir "la emisión simultánea de dos órdenes de mensajes, uno de ellos que contradice al otro (por ejemplo, el padre que le dice al hijo: "¡Vamos, critícame!", pero que da a entender claramente que toda crítica efectiva, al menos un cierto tipo de crítica, será mal recibida)".[6] Las instrucciones contradictorias sirven para desestabilizar al sujeto y mantenerlo en un estado de ansiedad neurótica permanente.

Por un lado, el sujeto de clase trabajadora es interpelado por el Nuevo Laborismo en cuanto es capaz de autotransformarse de forma radical, de hecho, casi infinitamente. (Uno de los efectos más importantes de esta ideología, que al mismo tiempo es su presupuesto, fue despojar al sujeto de su posición de clase. La "identidad" de clase fue percibida

5. Ibíd.

6. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

como un atavismo y como una limitación que impedía que el sujeto cumpliera las infinitas promesas de la autoreinvención.) Por el otro, tan pronto como algo "salía mal", cuando el comportamiento de los individuos de la clase trabajadora inevitablemente se escapaba de los parámetros supervisados por el sinnúmero de agencias de control y vigilancia que la administración del Nuevo Laborismo inventó, eran vistos como carentes de autodeterminación y sin capacidad de cuidarse a sí mismos, y, por lo tanto, eran disciplinados intensivamente (por ejemplo, a través de las clases de crianza mencionadas más arriba).

En la práctica, la situación estadounidense que Silva describe opera con el mismo doble vínculo. Solo que el énfasis es diferente. El Nuevo Laborismo, todavía perseguido por una historia socialista y socialdemócrata de la que nunca podrá abjurar completamente, presentaba la estructuración y el disciplinamiento de la clase trabajadora en términos pasivos-agresivos, como "cuidado". En los Estados Unidos, donde no existe esa historia socialdemócrata, la interpelación hiper(neo)liberal del sujeto como capaz de autodeterminarse y reinventarse a sí mismo es reemplazada –especialmente en el caso de los individuos negros de la clase trabajadora– por el uso agresivo del encarcelamiento. Las narrativas terapéuticas de la autotransformación alimentan lo que Alex Williams llamó "solidaridad negativa", esta tendencia de los sujetos neoliberales a "correr hacia el abismo". Si los otros son percibidos como receptores de recursos o beneficios que "no se han ganado", no solo se les deben negar esos recursos, sino que deben ser públicamente avergonzados por reclamarlos. Todo el mundo debería "estar parado sobre sus propios pies".

Una de las tantas virtudes del libro de Silva es la exhaustiva descripción que hace de las raíces emocionales y culturales de la solidaridad negativa. Silva sostiene que el modelo de endurecimiento de la subjetividad que ella

observó en la mayoría de las personas que entrevistó para su estudio es el resultado de años de abandono institucional y existencial. Una narrativa terapéutica de autotransformación heroica es la única historia que le da sentido a un mundo en el que ya no se puede confiar en que las instituciones apoyen o eduquen a los individuos. En un ambiente dominado por la competencia constante y la inseguridad, no es posible confiar en los otros ni proyectar un futuro a largo plazo. Naturalmente, estos dos problemas se alimentan entre sí, en uno de los tantos espirales viciosos que la cultura neoliberal se ha especializado en inventar. La incapacidad de imaginar un futuro seguro hace que sea muy difícil entablar algún tipo de compromiso a largo plazo. Más que ver al prójimo como alguien que comparte las angustias impuestas por un campo social extremadamente competitivo, muchos de los individuos de la clase trabajadora con los que Silva habló veían las relaciones como fuentes adicionales de estrés. En particular, muchas mujeres heterosexuales consideraban las relaciones con hombres como una apuesta demasiado arriesgada. En condiciones en las que no dependen de mucho más que de ellas mismas, la autodependencia que fueron forzadas a desarrollar era un logro validado culturalmente y una estrategia de supervivencia ganada con esfuerzo a la que no estaban dispuestas a renunciar.

En cualquier caso, aquí nos enfrentamos con una primera antinomia del imaginario terapéutico: la idea de que la proliferación de ortodoxias terapéuticas simultáneamente produce sujetos "suavizados" (que se identifican como carentes o, directamente, dañados) y sujetos que son "endurecidos" (que se enorgullecen de una invulnerabilidad declarada). Podemos acercarnos a la segunda antinomia a través de la noción de sujetos que se comprometen excesivamente con su propia vulnerabilidad. Los problemas graves inherentes a ese compromiso fueron analizados desde un punto de vista de izquierda hace

veinte años por Wendy Brown en su importante ensayo "Wounded Attachments".[7] Brown entendió muy bien el complejo libidinal, discursivo y administrativo que el Nuevo Laborismo iba a producir: "A medida que el discurso liberal convierte a la identidad política en interés privado esencializado, el poder disciplinario convierte al interés en una identidad social normativizada, manipulable por los regímenes regulatorios". Sin embargo, el punto principal del ensayo de Brown era el diagnóstico de los orígenes psicolibidinales de una formación política identitaria que se ha implantado, incluso más profundamente, desde que ella escribió su ensayo en los noventa. A partir de la explicación del resentimiento que presenta Nietzsche en *La genealogía de la moral*, Brown alertó sobre una subjetividad política que "se compromete profundamente con su propia impotencia, aun cuando busca mitigar el dolor de su falta de poder a través de su moralización vengativa, a través de su distribución extensa del sufrimiento, a través de su reprobación del poder en cuanto tal". Según Brown, "la identidad politizada queda, de ese modo, atada a su propia exclusión, [...] ya que se basa en esta misma exclusión para poder existir como identidad". Los diagnósticos detallados de Brown de esta psicopatología política resultaron ser tan sagaces como proféticos. Luego de veinte años, la mezcla de agresión moralizante y compromiso con impotencia ha proliferado en una atmósfera política que hoy está conformada fundamentalmente por el entorno online. En su artículo "Sexual Paranoia Strikes Academe", publicado en *The Chronicle of Higher Education*, Laura Kipnis describe una situación en los campus estadounidenses, en donde las estudiantes mujeres son motivadas a verse a sí mismas como víctimas indefensas de profesores predadores:

7. Wendy Brown, "Wounded Attachments", *Political Theory*, vol. 21, nº 3, agosto de 1993, pp. 390-410.

> En todas partes en los campus hoy, encontramos académicos cuyos trabajos elaboran sofisticados modelos de poder y agencia. Sería difícil sobrestimar la influencia, en todas las disciplinas, de Michel Foucault, cuya idea distintiva fue que el poder no posee una dirección o valencia permanente. Sin embargo, nuestros propios lugares de trabajo promulgan la versión más cruda imaginable del poder verticalista, al remoldear al profesorado como un Snidely Whiplash que retuerce sus bigotes[8] y a las estudiantes como indefensas damiselas atadas a las vías del tren. Las estudiantes carecen de voluntad y deseos independientes propios; los profesores son personas que imponen sus viles planes para corromper a los inocentes.[9]

Como era de esperar, el artículo de Kiplin terminó enredado en el mismo proceso que buscaba analizar, ya que ella se transformó en el blanco de agresivos ataques moralizantes de parte de grupos que se autoidentifican como representantes de los vulnerables.

Esta, entonces, es la primera parte de nuestra segunda antinomia del imaginario terapéutico: existe hoy una tendencia excesiva entre muchos sujetos a identificarse como víctimas de abuso. Es importante señalar en este punto que no estoy fusionando el argumento de Kipnis con el de Ecclestone y Hayes. Mientras que la posición de estos últimos resulta ser un llamamiento a la restauración de los viejos modelos de autoridad; Kipnis es más una libertaria de izquierda que deplora el autoritarismo moralizante que se ha expandido de modo tan generalizado en la política estudiantil estadounidense. Kipnis en ningún momento minimiza el sufrimiento causado por los abusos

8. Snidely Whiplash es el personaje villano de la serie animada *Dudley Do-Right of the Mounties* de comienzos de los sesenta. [N. del T.]

9. Laura Kipnis, "Sexual Paranoia Strikes Academe", *Chronicle of Higher Education*, 27 de febrero de 2015, disponible en laurakipnis.com.

reales, o insinúa que los "sobrevivientes" de esos abusos deban cerrar la boca y continuar como si nada.

Si los ensayos de Kipnis y Brown destacan las psicopatologías reales y generalizadas de la izquierda, sus análisis deben ser comparados con un reconocimiento de que el abuso sexual en el ámbito de la política y de los medios está, en realidad, mucho más expandido de lo que se suponía previamente. El ejemplo más obvio de esta situación es el perturbador y curioso caso de Jimmy Savile en el Reino Unido (que tiene un eco en las recientes acusaciones a Bill Cosby en los Estados Unidos). Savile fue un DJ que se transformó en animador, muy conocido en la década del setenta por su trabajo en el programa televisivo *Jim'll fix it*, dedicado a cumplir los sueños de los niños participantes. Luego de su muerte, los rumores que lo habían perseguido por años se confirmaron: Savile había abusado sexualmente de miles de víctimas, incluyendo a muchos niños.

Savile no era un animador o una figura común de los medios. Como un personaje salido de un film de David Lynch, tenía vínculos con el submundo criminal y con los miembros más poderosos de la clase dominante. Una enorme investigación policial sobre los que trabajaban con él (la Operación Tejo Negro) descubrió que no estaba solo; muchos de sus socios también eran pedófilos. Sin embargo, la jurisdicción de la Operación Tejo Negro se limitó al mundo del espectáculo, aunque Savile también era amigo de políticos y policías. A raíz del surgimiento de estas acusaciones, un nuevo escándalo se está gestando en el Reino Unido, esta vez con foco en la política, en el que Leon Brittan, la mano derecha de Thatcher, y el antiguo primer ministro conservador Edward Heath están entre los acusados de pedofilia.

Esto nos lleva a la segunda parte de la segunda antinomia del imaginario terapéutico: hay muchos más abusos de los que previamente se pensaba que eran posibles.

El sentido de lo posible aquí tiene poco que ver con lo que realmente ocurrió; más bien, fue lo que se consideró creíble por parte de la figura virtual que la teoría lacaniana llama el gran Otro. El gran Otro es algo así como un observador virtual que, se asume, es la audiencia del discurso oficial y quien garantiza la consistencia de todo sistema de realidad. Siempre existe alguna discrepancia entre lo que los individuos y los grupos saben y lo que el gran Otro cree. Esto es así porque, como señala Lacan, una característica que define al gran Otro es su incapacidad de verlo todo. Sin embargo, si la discrepancia entre lo que los individuos y los grupos saben y lo que el gran Otro "cree" se vuelve demasiado evidente, ocurre una crisis severa. En esas condiciones, el sistema de realidad oficial corre peligro de colapsar. Tenemos muchas razones para sospechar que, tanto en el Reino Unido como en el resto de Europa, esto es con lo que nos encontramos en la actualidad. Bajo la presión de la crisis bancaria de 2008 y la emergencia de nuevos partidos políticos como Syriza y Podemos los sistemas de construcción de realidad y libidinales que han mantenido al realismo capitalista durante los últimos treinta años comienzan a volverse disfuncionales. En Inglaterra, el país capitalista más antiguo y la cultura con los mecanismos disponibles de amortiguación históricamente más duraderos y más efectivos del mundo, el realismo capitalista ha operado reduciendo dramáticamente la banda ancha afectiva y representacional de la cultura. Una cultura dominada por los *realities* televisivos, la propaganda de la autosuperación y el apaciguamiento corporativo –todos ellos impulsan ortodoxias terapéuticas– ha producido una disminución de las expectativas y un conservadurismo de la representación. Pero estos marcos representacionales que han servido tan bien al realismo capitalista inglés desde la década del ochenta claramente no pueden admitir el trauma de los escándalos de pedofilia en el *establishment*, así como tampoco pueden admitir las

movilizaciones populares contra el neoliberalismo. Se necesitaría, en efecto, la inventiva formal de un David Lynch o un David Peace para hacerle justicia a los extremos a los que la clase dominante inglesa ha llegado. Resulta que los supuestos excesos espectrales y melodramáticos de la obra de Lynch y Peace (la tendencia a ver conspiraciones y abusos en todas partes) son mucho más cercanos a la realidad que la moderación de la respetable literatura tradicionalista y el "realismo" televisivo.

Así que aquí tenemos completa la segunda antinomia: existe hoy una tendencia excesiva en muchos sujetos a identificarse como víctimas de abuso; sin embargo, hay muchos más abusos de los que podríamos haber imaginado. ¿Cómo pueden ser verdaderas ambas afirmaciones? Y si lo son, ¿qué nos dicen sobre el imaginario terapéutico?

EL CAPITALISMO ES MÁS REAL QUE TÚ: NO EXISTE ALGO ASÍ COMO EL INDIVIDUO AUTÓNOMO

Para poder salir de este callejón sin salida, debemos abandonar la creencia en el individuo autónomo que se encuentra en el corazón no solo del neoliberalismo, sino de toda la tradición liberal. En su intento exitoso de romper con el colectivismo socialdemócrata y socialista, el neoliberalismo invirtió un enorme esfuerzo ideológico en reactivar la concepción del individuo, con el sustento de su dramaturgia de elección y responsabilidad.

Si queremos rechazar esta concepción de individuo, debemos volver una vez más a Spinoza, cuya obra completa se basa en la premisa de que un individuo así no puede existir. Y, en el contexto de la terapia, también debemos volver al terapeuta radical David Smail, quien rechazó todos los principios básicos de la terapia individualista. "Lo que consideramos como procesos *causales* de pensamiento, decisión y voluntad frecuentemente son nada más que

un tipo de comentario que acompaña nuestro accionar."[10] La interioridad presupuesta por gran parte de la terapia no es mucho más que un efecto especial ideológico. Como Spinoza, Smail entiende que el llamado "interior" es, en realidad, un pliegue del exterior. La mayor parte de lo que se supone que está "dentro" nuestro lo hemos adquirido en el más amplio campo social:

> Muchas de las características que tendemos a ver como enteramente "psicológicas" son adquiridas en el afuera. Probablemente el caso más significativo sea la "confianza en uno mismo", cuyo desmoronamiento generalmente se encuentra en la raíz del tipo de aflicción personal que puede ser "diagnosticada" por los expertos como "neurosis".[11]

Esto significa que, contrariamente a los principios de algo así como la terapia cognitiva conductual, los medios para la autotransformación no están disponibles para los individuos:

> Las personas que sufren aflicciones psicológicas tienden a ser conscientes de que no importa cuánto quieran cambiar, no importa cuán duro se esfuercen, no importa cuántos ejercicios mentales realicen, sus experiencias de vida continuarán siendo más o menos iguales. Eso es así porque no existe algo como el individuo autónomo. Los poderes que poseemos han sido adquiridos y distribuidos en nuestro contexto social, algunos de ellos (los más poderosos) a distancias inalcanzables para nosotros. El propio significado de nuestras acciones no es algo que podamos determinar autónomamente, sino que se vuel-

10. David Smail, *Power, Interest and Psychology: Elements of a Social Materialist Understanding of Distress*, Monmouth, PCCS Books, 2005.
11. Ibíd.

> ve inteligible (o no) según lo que dictamine la cultura (próxima y distante) sobre la que prácticamente no tenemos ningún control.[12]

Por ello, cualquier terapia individual, incluso la practicada por un terapeuta empático y políticamente progresista, solo puede tener efectos limitados. Para poder asimilar el daño que les ha causado el amplio campo social, los individuos necesitan comprometerse con prácticas colectivas que reviertan la privatización del estrés del neoliberalismo. En este punto, podemos volver a una importante observación de Jennifer M. Silva:

> En los movimientos sociales como el feminismo, la autoconsciencia, el hecho de poder nombrar los problemas propios, fue el primer paso para la conciencia colectiva radical. Para esta generación, es el único paso completamente desvinculado de cualquier tipo de solidaridad. Si bien luchan con problemas similares y estructuralmente enraizados, no hay un sentido del "nosotros". La posibilidad de la politización colectiva a través de poder nombrar el sufrimiento propio es fácilmente subsumida dentro de estas estructuras de dominación más amplias, porque los otros que luchan no son vistos como compañeros en el sufrimiento, sino como objetos de desprecio.[13]

La expansión de las narrativas terapéuticas fue solo un modo en que el neoliberalismo contuvo y privatizó la revolución molecular que el movimiento de la autoconciencia provocó. La lucha por desmantelar el neoliberalismo necesariamente deberá involucrar el redescubrimiento y la reinvención de esas prácticas anteriormente populares.

12. Ibíd.

13. Jennifer M. Silva, *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty*, op. cit.

Ahora sí nos encontramos en una posición en la que podemos responder la pregunta que formulé al comienzo de este ensayo: ¿cuándo hablar de nuestros sentimientos puede volverse un acto político? Cuando es parte de una práctica de autoconciencia que hace visibles las estructuras impersonales e intersubjetivas que la ideología habitualmente nos oculta.

LA DEMOCRACIA ES ALEGRÍA[1]

El significado del OXI por el que debemos pelear es la creencia en la política misma. El OXI es la creencia de que podemos sacarnos de encima las demandas de una economía supuestamente "imparcial" que sirve solo a unos pocos, que podemos rechazar la falacia de que "la necesidad económica" exige algo que nosotros consideramos socialmente inaceptable, y, en cambio, comenzar a tomar decisiones sobre nuestra vida social colectiva. Es precisamente esto lo que hace al voto griego por el OXI tan inspirador, el potencial de un regreso a la política, a los malestares, las incertidumbres y peligros de intentar recorrer un camino desconocido.

Bert Russell, Plan C[2]

1. k-punk, "Democracy Is Joy", 13 de julio de 2015, disponible en k-punk.org.
2. Plan C, "The Meaning of OXI", 8 de julio de 2015, disponible en weareplanc.org.

"NADA DURA PARA SIEMPRE, DE ESO ESTOY SEGURO"

En cierto sentido, es irónico que las teorías del "acontecimiento" hayan pasado a primer plano en las áreas más de moda de la filosofía política académica justo en el momento histórico en el que se ha mostrado que los eventos en y por sí mismos no modifican nada. De las protestas por el G20 a los millones que marchan contra la guerra de Irak, a la Primavera Árabe, a la breve campaña estudiantil contra el pago de matrículas en el Reino Unido, la narrativa de la política de los acontecimientos ha sido repetitiva desde fines de la década del noventa. Los estallidos eufóricos de disenso son seguidos por el colapso depresivo. El "eventualismo" es el reverso maníaco de la tendencia depresiva general del aburrido marxismo académico, en el que el aparente leninismo/maoísmo (¡todo va a cambiar luego de la revolución!) oculta un adornianismo de facto (nada puede ocurrir nunca; todo está mal, así que debemos continuar recibiendo los cheques del Estado). La rehabilitación completa del estatus de la propia filosofía en el último par de décadas (la revocación del sentido democratizador de la teoría y la colonización de lo que hoy se llama "filosofía" por parte de una "filosofía" oscurantista de tercera categoría y del balbuceo del curador de arte) es una atracción secundaria, por supuesto, pero que no deja de ser sintomática. La comedia amarga del leninismo y el maoísmo filosóficos de la academia puede ahora ser vista como uno de los últimos actos de un teatro de sombras posmoderno, una pantomima en la que estamos condenados a desempeñar el rol de una audiencia interactiva, que tuitea sus respuestas en la pantalla detrás de los jugadores principales, quienes continúan como si nada.

El surgimiento de Podemos y Syriza, el Partido Nacional Escocés independentista post-referéndum y el movimiento de las mujeres kurdas son parte de un ritmo diferente de transformación política. El modo impropio

en el que los filósofos marxistas de oficina y los "anarquistas" se han dedicado a señalar cualquier movimiento percibido como un paso en falso de Syriza nos dice todo lo que necesitamos saber de estos "revolucionarios". Ellos no quieren ningún tipo de cambio positivo que pueda echar a perder la pureza de la teoría "revolucionaria". El evento revolucionario va a redimir todo... cuando llegue..., pero todavía no es el momento, nunca lo es.

Aplaste o no el capital a Syriza, la coalición ya ha realizado una enorme contribución a lo que será una larga lucha para superar la hegemonía neoliberal. Una línea tomada del artículo "On Social Strikes and Directional Demands" [Sobre huelgas sociales y demandas direccionales], de Keir Milburn, vuelve, una y otra vez, a mí junto a todo el ruido y el caos que rodea a la situación griega: "Incluso si fracasa, la política electoral del Plan B puede ser útil si logra aclarar los efectos antidemocráticos del neoliberalismo, que operan contra cualquier forma de acción colectiva".[3]

Si el cambio político no ocurre solo a través de eventos, sin embargo, estos son momentos que funcionan como umbrales, que abren nuevos terrenos para la lucha y que permiten que se propaguen diferentes emociones colectivas. Es verdad que, por el bien de nuestra frágil salud mental colectiva, no debemos dejarnos llevar por el voto OXI[4] la semana pasada, pero tampoco debemos subestimar su importancia. Además, como dice Bert Russell, el significado del OXI todavía no está cerrado, tiene que ser

3. Plan C, "On Social Strikes and Directional Demands", 7 de mayo de 2015, disponible en weareplanc.org. Plan B es el nombre que se utilizó para el plan de contingencia diseñado por Varoufakis contra las políticas de austeridad europeas.

4. En 2015, el referéndum griego buscó decidir si el país debía aceptar las condiciones de rescate de financiero presentadas en el plan conjunto propuesto por la Unión Europea, el Banco Central Europeo y el Fondo Monetario Internacional. El resultado fue un pronunciado rechazo expresado en un 61% de la población que votó por el No ("oxi", en griego). [N. del T.]

establecido políticamente. La lucha actual en Europa (centrada en Grecia, pero que seguro se expandirá mucho más en el futuro cercano) es una oportunidad para reclamar la democracia capturada por el neoliberalismo en las décadas del setenta y ochenta. El momento fundacional del neoliberalismo fue el derrocamiento decididamente antidemocrático del gobierno socialista de Allende en Chile. Esa fue una doble derrota: no solo se trató del derrocamiento de una administración democráticamente electa, no autoritaria y tecnológicamente orientada; sino que un gobierno de neoliberalismo extremo se instaló en su lugar. En Chile, el olvido forzoso de la posibilidad del socialismo democrático requirió de la tortura, el encarcelamiento y la represión masivos.

Desde entonces, la contrarrevolución capitalista llamada neoliberalismo ha recorrido un largo camino. Pero debemos comenzar a aceptar que, aunque a nosotros mismos nos resulte difícil creerlo, el capitalismo neoliberal está hoy en una fase decadente y terminal... (¿Recuerdan el Fin de la Historia? Hace solo un año parecía que iba a durar por siempre...)

La restauración del capital huele a derrota y agotamiento, como el Bloque Oriental a fines de los ochenta. El sistema soviético, igual que el capitalismo neoliberal hoy, era un gigantesco Imperio de la Simulación en el que, en ese entonces, nadie (ni siquiera el gran Otro) creía, excepto porque, bajo el socialismo de Estado, había por lo menos vivienda social, energía provista por el Estado, etc. Bajo el neoliberalismo, incluso en los países más "ricos" como el nuestro, ni siquiera tenemos eso: solo una repetición dickensiana cibergótica... Los templos de las finanzas asoman sobre los bancos de alimentos... la Inglaterra del siglo XIX sin la filantropía ni los proyectos prometeicos de los capitalistas victorianos (imagínense tratando de instalar hoy un sistema de cloacas y de metros en la Londres neoliberal: el West End en su conjunto parece un gran sitio en construcción y un set de filmación, un terreno soñado

de ansiedades en el que nuevos obstáculos aparecen a cada minuto). Todo (mal) controlado por impenetrables e ininteligibles sistemas informáticos que no funcionan, como reliquias dejadas atrás por un demiurgo gnóstico que hace tiempo escapó.

"EL CONTAGIO EMOCIONAL DEL VOTO AL 'NO' ES INCALCULABLE"

Los sistemas de administración de la realidad y las emociones que han servido al neoliberalismo no solo están fallando, sino que lo están haciendo de manera visible... Por supuesto, los amortiguadores, los paragolpes y los bloqueadores todavía no se han rendido... No aquí; no en Inglaterra, el país que construyó el sistema de amortiguación más antiguo y efectivo que el mundo haya conocido... No se han rendido, ni siquiera se dieron cuenta de que pronto deberán ajustar el programa de realidad que han vendido por tanto tiempo y que se ha transformado en una anodina segunda naturaleza.... Pronto tendrán que recurrir al truco más viejo del libro de la burguesía inglesa (lo perfeccionaron en 1688)... Primero, dices que es imposible; luego, cuando ocurre, dices que fue inevitable... "Ves, tienen que mantener la *impresión* de que nada ocurre, *especialmente* cuando algo ocurre, ¿está claro? Aquí no hay revoluciones..."

Así que el viejo guion del realismo capitalista no está por ser abandonado, pero aquellos que todavía lo sostienen cada vez se parecen más a los viejos izquierdistas con uniformes de trabajo luego de la victoria de Thatcher en 1983, perplejos y traumatizados, todavía confiados de los hábitos que alguna vez fueron funcionales, pero que ahora son como una especie de locura. (Una locura aburrida, por supuesto, en el caso de ellos.)

Escuchen la BBC, es *Pravda* para el estalinismo de mercado. Roberto Mozzachiodi retoma una entrevista de Radio 4 luego del voto del OXI:

> MANIFESTANTE: No tengo dinero, pero si lo tuviera no basaría mi decisión en el dinero; el dinero fluye, el dinero se evapora. Llevo a la democracia en mi corazón, y estoy lleno de ella.
> BBC: Sí, pero ¿pondrá comida en tu mesa la democracia? Usted es un hombre joven. Permítame decirle, como un hombre mayor, que el dinero importa cuando uno es responsable de una mujer y un hijo.

Por su parte, Huw Lemmey escucha *Today*, donde John Humphrys está momentáneamente conmocionado por su suficiencia y capacidad de discernimiento:

> John Humphrys hizo una excelente imitación de un participante de la sección de comentarios del *Telegraph*, quien fue secretamente secuestrado mientras dormía, arrojado en paracaídas en Grecia, y que luego despertó en la Plaza Sintagma, confundido, solitario y llorando por su esposa.

Sin embargo, el viejo y monótono mensaje, el mantra que la burguesía británica recita mientras duerme (nunca ocurrió nada, nunca podrá ocurrir nada, necesitamos más tiempo) se está haciendo difícil de sostener, cuando es evidente que la estructura de dominio de la realidad se está cayendo a pedazos en todas partes.

El realismo capitalista no puede sobrevivir cuando las alternativas florecen... Estas alternativas no son "políticas" en un sentido acotado, también son emocionales. Kodwo Eshun me dice por email: "El contagio emocional del voto al No es incalculable, es decir, implica una lógica diferente de cálculo y futuridad". Los años del invierno están tocando su fin, y el verano está llegando... Una espiral hipersticional: cuanto más lo creemos, más podemos hacer que ocurra; cuanto más hacemos que ocurra, más lo creemos...

PSICOPATOLOGÍAS DEL CAPITALISMO CORPORATIVO

Con esta fastuosidad, el neoliberalismo utilizó la esperanza y el miedo como parte de una estrategia de doble vínculo que golpeó al trabajo organizado mientras seducía a los trabajadores individuales con la promesa de bienes duraderos, televisión satelital, seguridad en el trabajo... todas estas riquezas con la condición de que acatemos al capital... es decir, de que renunciemos a la posibilidad de la Abundancia Roja [Red Plenty].

Desde 2010 se hizo evidente que la alacena (para autoensamblar) está vacía: no hay más anzuelos, solo amenazas. Más aún, no ha habido un nuevo pensamiento ni tampoco una nueva orientación propuesta por los gerentes del capital. Atracones luego de décadas de ganancias fáciles; las marionetas de carne, esta vez, han defraudado a su amo. Su tácita convicción es la siguiente: si está roto, da demasiado trabajo arreglarlo. Han caído en el equivalente gerencial de la retromanía: más recortes, más acumulación a través del desahucio, mayor desmantelamiento de los recursos de los servicios públicos.

Este programa debe ser entendido en términos político-económicos, pero también libidinales (porque no hay economía sin política, pero tampoco hay economía sin libido). Es una psicopatología de la élite corporativa. Incluso si la pulsión libidinal definitiva del capital es el masoquismo miserable (me voy a permitir convertirme en el medio por el que el capital crece y prolifera), es claro que el capital, que puede fabricar cualquier complejo de deseos que necesite, desde un comienzo ha recurrido a una antigua pulsión gótica a humillar y subyugar a los otros. El neoliberalismo está en problemas porque, escindidas de todo incentivo positivo, estas pulsiones (ya sea que estén exhibidas por la Troika en el letal "teatro de usureros" que tiene lugar hoy en la vida del pueblo griego, o en el político conservador Iain Duncan Smith

"visiblemente excitado por la posibilidad de lastimar a los pobres")[5] están cada vez más expuestas.

La austeridad neoliberal es, a la vez, una forma de sadismo (en el sentido técnico, psicoanalítico, más que en el cotidiano, moralizante) y anorexia corporativa. Lo que el sadismo y la anorexia tienen en común es la creencia en la indestructibilidad del cuerpo fantasmático: no importa cuánto lo corte, cuánto lo castigue, el cuerpo va a sobrevivir... en el caso del sadismo, el cuerpo fantasmático es el cuerpo del Otro perpetuamente humillado; en el caso de la anorexia, el cuerpo fantasmático es, en un sentido, el "propio". Pero la infinita elasticidad del cuerpo fantasmático eventualmente se levanta contra los límites del cuerpo físico. (La anorexia es la única enfermedad mental que puede directamente matarte; pero los anoréxicos no quieren morir, están comprometidos con un proceso indefinido de volverse más flacos que la muerte de hecho interrumpe.) Es importante ver cómo la fantasía capitalista necesariamente oscila entre el castigo sin fin sobre un cuerpo fantasmático humillado –los trabajadores pueden ser perpetuamente castigados (reestructurados) y/o eliminados (despedidos)– y el reconocimiento tardío de que el cuerpo fantasmático depende de un cuerpo real, físicamente precario, que posee vulnerabilidades y límites reales. Podríamos decir que el capital por sí mismo no puede reconocer al cuerpo del trabajador colectivo como perteneciente a él; solo el comunismo puede realizar esta integración.

La fantasía definitiva en juego aquí (la fantasía definitiva del capital "en sí mismo") es liberarse completamente de los trabajadores. La metafísica libidinal del capital es un tipo de libertarismo cósmico: el capital se identifica

5. Media Mole, "What's This? Is Iain Duncan Smith Visibly Excited by Prospect of Hurting the Poor?", *New Statesman*, 8 de julio de 2015, disponible en newstatesman.com.

a sí mismo como una fuerza de energía ilimitada, cuya capacidad de acumulación infinita es obstruida solo por las contingencias políticas. *Pronto, muy pronto*, sueña el capital, *me liberaré de la necesidad de la política... y me liberaré también de la necesidad de los humanos...* ("liquidar el trabajo... liquidar los suministros... liquidar a los campesinos... liquidar las propiedades..."). La utopía realizada del capital sería un planeta agotado, lleno de fábricas completamente automatizadas que producen mierdas que nadie quiere comprar, total ya no hay nadie que pueda comprarlas de todos modos, porque la condición para la existencia continua de esas fábricas es la destrucción del entorno en el que los humanos pueden vivir.

> Gran parte del discurso económico moderno considera que el hecho de que las fuerzas económicas son las únicas que importan es un axioma. Esta idea se ha derramado también a la política, al menos en el mundo occidental: se le ha otorgado a las fuerzas económicas el rango de verdades inexorables... El escenario que se nos presenta –y que parece inevitable– es el de una distopía hipercapitalista.
>
> Está el capital, al que le va mejor que nunca; los robots, que realizan todo el trabajo; y la gran masa de la humanidad, que no hace mucho, pero que se divierte jugando con sus dispositivos. (Aunque si no hay trabajo, habrá preguntas sobre quién puede permitirse comprar los dispositivos.)[6]
>
> La ausencia de abundancia ya está aceptada. Las metáforas de los poetas de la naturaleza, que mapeaban los corazones humanos a través de imágenes que alguna vez

6. John Lanchester, "The Robots Are Coming", *London Review of Books*, vol. 37, nº 5, marzo de 2015, disponible en lrb.co.uk.

fueron entendidas por todos, son irrelevantes e impenetrables. "El sol del invierno/ La luna del verano, y los pájaros que cantan/ Excepto por el zorzal charlo que ama el enebro/ pero está bastante callado". Lo siento. ¿El zorzal qué? ¿Podemos monetizar el enebro? ¿Esa cosa zorzal está a la venta? Nuestros hijos ya no tienen una referencia estable para calibrar la pérdida de todas esas vidas. El juego se acabó.

Con esto en mente, finalmente me encuentro acordando de mala gana con la comunidad de los negocios. No hay tiempo para demoras. Construyamos la pista. Sofoquemos a la Tierra. Terminemos con esto de una buena vez, ya que no puede ser evitado aquello cuyo fin es propuesto por los poderosos dioses del negocio. Apuren nuestro deceso, dejen que nuestros hijos sean los últimos de su pobre linaje y evítenles mayores sufrimientos a sus descendientes todavía no nacidos. No vamos a salvar al rinoceronte. No vamos a salvar al erizo. ¿Cómo podremos salvar al mundo?

Aunque si pudiéramos purgar los sentimientos baratos de nuestra mente, realmente sería excitante y fascinante ver cómo el mundo se vuelve inhabitable. Casi vale la pena tener salud como para sobrevivir otros sesenta años y ver cómo se destruye todo. ¿Cuántos humanos han tenido la impresionante oportunidad de ser testigos de ese espectáculo: del fin de todo lo que existe?[7]

¿Por qué no exportar el capital (y sus sirvientes voluntarios, si son tan aplicados) a un planeta que ya esté muerto? Así puede continuar con la realización de su utopía y nosotros podemos continuar recuperando la Tierra para la Abundancia Roja.

7. Stewart Lee, "It's Too Late to Save Our World, So Enjoy the Spectacle of Doom", *The Guardian*, 5 de julio de 2015, disponible en theguardian.com.

Es fundamental señalar que el capital no se entiende "a sí mismo", y necesariamente no *puede* hacerlo. El capital es como el Neuromante antes de su fusión predestinada con Wintermute, un componente que, de modo narcisista, se confunde con una causa final. O es como Ultrón, el personaje de Marvel, una personificación perturbada de una red mundial, en parte inteligencia artificial maligna; en parte estupidez artificial; en parte petulancia infantil, enceguecida constitutivamente por su propia programación principal.

La personificación de las cosas dentro del discurso de *El capital* presenta la personificación de las cosas dentro del capitalismo, esto es, el fetichismo de la mercancía. Pero además de estos dos registros de personificación, hay otros dos, sobre los que llama la atención el Prefacio de Marx: la personificación de las personas, tanto textual como sistemática. El capital personifica a las personas, así como *El capital* personifica a las personas; los individuos a los que la economía burguesa toma como agentes económicos son tratados en el texto como personificaciones de las "relaciones sociales, cuyas criaturas [ellos] continúan siendo". La primera y principal de estas categorías es el capital mismo, y por lo tanto, rara vez aparece allí una referencia a "el capitalista" sin la cláusula calificadora "es decir, el capital personificado".

Cuando las personas son personificadas, lo son a la imagen y semejanza de la persona originaria: el capital. El capital es el sujeto en este mundo; todos los otros actores son figuras, máscaras, rostros, personificaciones prosopopéyicas del sujeto. Esta es la primacía del capital que ya está exaltada en el título *El capital*, el lugar que la novela decimonónica a menudo le reserva al protagonista: el capital es el protagonista de *El capital*, así como David Copperfield o Jane Eyre o Daniel Deronda son los protagonistas de *David Copperfield*, *Jane Eyre* y *Daniel Deronda*.

> La importancia analítica de esta posición del sujeto es una idea adelantada por el tropo de la personificación más que por la exposición; no se trata solamente de que el capital es el protagonista de la Modernidad, sino de que los mecanismos del capitalismo son descritos a través de esta subjetivación y encarnación de una abstracción. *El capital* es la historia de cómo el capital deviene un sujeto, de la incesante autoconstitución, de la "valorización del valor" que impulsa a este modo de producción. El artificio del tropo de la personificación llama la atención sobre el artificio y la inestabilidad de este sujeto, sobre las fisuras y las crisis en el curso de su devenir, en su aventura de *Bildung*.[8]

Mientras estemos programados por el capital, nosotros tampoco podremos entender lo que el capital es. Las condiciones para entender al capital adecuadamente se encuentran fuera de él, en una ciencia comunista que, para utilizar una frase de Nick Land, debe crear las condiciones para su propia emergencia a partir de los recursos de su enemigo. Desde adentro (del capital), el capital es un sistema económico que depende de la política solo de forma contingente; desde afuera, el capital es un intrincado conjunto (libidinal, ideológico, violento) de mecanismos diseñados para bloquear la emergencia de la Abundancia Roja.

NO HAY ECONOMÍA (INTERLUDIO FILOSÓFICO: PASE A LA PRÓXIMA SECCIÓN SI PREFIERE EVITARLO)

No hay economía. No hay economía pura, no hay economía sin política, no hay economía sin libido. David Graeber, con mucha razón, sostiene que el neoliberalismo es:

8. Anna Kornbluh, "On Marx's Victorian Novel", *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group*, vol. 25, nº 1, 2010, disponible en mediationsjournal.org.

> una forma de capitalismo que sistemáticamente prioriza los imperativos políticos sobre los económicos. Puesto a elegir entre un curso de acción que haría que el capitalismo apareciera como el único sistema económico posible, y otro que transformara al capitalismo en un sistema económico viable a largo plazo, el neoliberalismo siempre se quedaría con la primera opción. Existen muchas razones para creer que destruir la seguridad laboral y, al mismo tiempo, aumentar las horas de trabajo no va a crear una fuerza de trabajo más productiva (y mucho menos más innovadora o leal). Probablemente, en términos económicos el resultado sea negativo; esta impresión es confirmada por las bajas tasas de crecimiento en todas las partes del mundo durante los ochenta y noventa. Pero la opción neoliberal ha sido efectiva en despolitizar el trabajo y sobredeterminar el futuro. Económicamente, el crecimiento de los ejércitos, de la policía y de los servicios de seguridad privada significa una carga. Es posible que la misma carga del mecanismo creado para garantizar la victoria ideológica del capitalismo termine hundiéndolo. Pero también es fácil ver que el intento de asfixiar cualquier sensación de un futuro inevitable y redentor, que pueda ser diferente a nuestro mundo actual, es una parte fundamental del proyecto neoliberal.[9]

Desde el comienzo, la economía fue el objeto y la causa de la "ciencia" burguesa, que hipersticionalmente se empujó a sí misma a la existencia, y luego retorció y fundió la materia de este y todo otro mundo para que encajara en sus presupuestos, el mayor logro teocrático de una historia que nunca fue humana, un inmenso truco de prestidigitación que funciona mejor porque estuvo envuelto en el gris empirismo inglés y escocés que sostenía haber

9. David Graeber, "Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit", *Baffler*, nº 19, marzo de 2012, disponible en thebaffler.com.

despedido a todos los dioses. Cuando Thatcher dijo que "no existe algo así como la sociedad", solo se hacía eco de los presupuestos de Hume y Smith: "la sociedad" es una abstracción insoportable, un fantasma que el pensamiento científico pronto va a exorcizar... Solo las impresiones son verificables, todo lo demás es basura supersticiosa que debe ser tirada por la borda. Es decir, todo, menos el capital... (*Esos malditos salvajes le atribuyen poderes a sus dioses de madera, en cambio nosotros...*).

Hume, hay que reconocer, al menos llevó al empirismo al punto en que se desmontó a sí mismo. Resulta que, según Hume, cuando el empirismo es llevado a sus conclusiones lógicas nos deja sin ninguna de las presuposiciones de las que dependió el emergente liberalismo secular. No hay un yo (no hay una impresión que se corresponda con lo que llamamos el yo; lo que constituye un doble escándalo para el empirismo, ya que se suponía que todas las ideas debían estar basadas en impresiones) así como no hay causalidad (no tenemos una experiencia de la causa y el efecto, solo una conjunción constante). Hume, estupefacto frente a la telaraña del escepticismo, ofreció un tipo de remedio homeopático contra la tendencia de la razón a despojar al mundo humano de todos sus fetiches, piedras angulares y lugares comunes. La razón, argumentó Hume, despatarrada ante su tablero de backgammon, solo tiene un dominio muy limitado sobre nuestras vidas. La emoción y el hábito mandan sobre la mayor parte de lo que pensamos y hacemos. De este modo, el yo y la causalidad están de regreso, y la crítica trascendental de Kant llega para ordenar este embrollo.

Así que no hay libido que se escape, ni siquiera para los británicos... Esta intuición es fundamental para la Ilustración radical que Spinoza pacientemente prepara en su laboratorio de pulido de lentes en Ámsterdam. Como los defensores del poder secular y teocrático rápidamente notaron, la Ilustración radical fue el arma más poderosa

durante la Cristiandad, especialmente porque expuso como falaz la diferencia entre el poder teocrático y el secular: en todo poder político existe un elemento teocrático irreductible. Spinoza liquida preventivamente tanto al empirismo inglés como a la trayectoria "continental" iniciada por Kant (el truco más grande desplegado por el idealismo alemán fue fingir que Spinoza no había existido). La crítica de la superstición no tiene sentido mientras todavía creamos en el libre albedrío y el yo. El primer acto antropomórfico es la invención del ser humano, proyectado a partir de la imagen de un dios inventado que no solo no existe, sino que no podría existir. (Ni siquiera Dios podría tener libre albedrío.)

Para los seres humanos que quieren moverse en la dirección del amor y la libertad, la única opción consiste en la aparente paradoja de insertarse a sí mismos *teórica y prácticamente* en la matriz naturalista de la causa y el efecto. El efecto es romper el cordón sanitario que Hume emplazó alrededor de las emociones, para preservar la división del "sentido común" burgués entre sentimientos y pensamiento. Al rechazar esta oposición, la Ilustración radical democratiza la posibilidad de lo que Lynne Segal llama la Felicidad radical (con la advertencia de que Spinoza prefería pensar en términos de alegría más que de felicidad, debido a la asociación de la felicidad con la casualidad).

Las emociones no ocurren simplemente, surgen de campos de causa y efecto que pueden ser analizados. Esto significa que los sentimientos pueden ser construidos en una espiral hipersticional que tiene más que ver con lo que Justin Barton llama "lucidez"[10] que con lo que los filósofos académicos llaman "razón". Utilizo aquí el término "emoción" más que "afecto" muy deliberadamente.

10. Justin Barton, *Hidden Valleys: Haunted by the Future*, Londres, Zer0 Books, 2015.

El afecto, tal como es utilizado habitualmente hoy por los académicos, es algo casi completamente opuesto a lo que Spinoza quería decir. El problema comienza con Deleuze, y el fatal empalme del proyecto de ingeniería emocional de Spinoza con el culto vitalista de la creatividad y lo impredecible de Bergson. Es difícil imaginar dos pensadores más opuestos en sus presupuestos y orientaciones fundamentales que Spinoza y Bergson, y casi todo lo malo de Deleuze, en mi opinión, tiene que ver con su obsesión con Bergson. El bergsonismo, y no el spinozismo, es la verdadera ideología del capitalismo tardío. Es verdad que muchas de las ciencias claves del capitalismo tardío (el diseño libidinal y de la realidad, la publicidad, la identidad de marca, los medios, la industria de la felicidad) son, en cierto sentido, spinozistas; pero se trata de un spinozismo capturado, una ingeniería emocional atada a las necesidades del capital, no dirigida a la producción de la alegría.

NO SE MUEVE... NI CAMBIA... NI ENVEJECE... PERMANECE... SIEMPRE... GLACIAL... SILENCIOSA

La idea de que una ola de cambios económicos sea tan disruptiva del orden social que una sociedad deba rebelarse contra ella, parece, ha desaparecido del ámbito de lo posible. Pero la desaparición del 47% de los trabajos en dos décadas (según Frey y Osborne) debe estar justo al límite de lo que una sociedad puede soportar, no tanto por ese 47%, sino por el período de tiempo. Efectivamente los trabajos desaparecen; esto ha ocurrido muchas veces, pero que lo hagan a esa velocidad es algo nuevo, y la búsqueda de antecedentes históricos, de ejemplos de los que podamos aprender, no nos llevará demasiado lejos. ¿Cómo podría resultar esta velocidad con la que desaparecen los trabajos, combinada con la extensa deflación? La verdad es que nadie lo sabe. A falta de todo patrón o precedente, la idea de que el proceso económico continuará como una fuerza de la naturaleza, sin la oposición de

ninguna contrafuerza política o social, es exagerada. Los robots absorberán todos los trabajos solo si decidimos permitírselo.
-John Lanchester, "The Robots are Coming"

Los gerentes menos reflexivos del capital creen en su propia propaganda: el Estado de bienestar fue un lamentable lapsus moral, una indulgencia. La idea de que era una póliza de seguro contra la revolución ya no computa: ¿por qué preocuparse por la revolución hoy? La realidad es ahora más real que nunca, establecida como una especie de certeza inercial, cuya posibilidad de cambiar está a priori excluida. Debajo de la frenética "simulación de productividad", una estéril tierra de nadie, *que no se mueve, que permanece siempre glacial y silenciosa*... Los agentes del capital más inteligentes, sin embargo, deben darse cuenta de que esto no puede continuar por mucho tiempo más así. El nihiliberalismo es un robo relámpago, un último estertor antes de que se escondan detrás de los muros de sus complejos y dejen que todo el resto descienda a una distopía al estilo de *Oryx y Crake*, de Margaret Atwood.

Aquí arriba en el reino de Gormenghast, como en la saga de Mervyn Peake, donde todo retrocede con miedo hacia las tortuosas sombras proyectadas por las torres retorcidas del capital financiero, ya vivimos en una distopía, una distopía que se esconde bajo el manto de la tradición de la burguesía inglesa: el aburrimiento. La hiperansiedad disimulada digitalmente por las maquinarias de distracción de alta resolución da lugar a un maravilloso sistema de captación. En lo profundo de las entrañas de El Corazón de Inglaterra, refugiadas lejos de todos los hashtags, los dispositivos portátiles y todas las otras tecnologías que distribuyen entre los órdenes más bajos, estas eminencias grises estuvieron cerca de celebrar la victoria total, el logro definitivo de su misión histórica. Cerca, pero no enciendan todavía sus puros cubanos... *Si no hubiera sido por esos molestos griegos*...

y los españoles... y los escoceses... malditos extranjeros que no saben lo que es bueno para ellos...

La burguesía inglesa aplasta los espíritus y hace que todo sea aburrido desde 1750. Si existe una criatura viva en algún lugar del cosmos que no sea aburrida y miserable, encontrarán el modo de ubicarla y neutralizarla.

Todos los vampiros primero fueron vampirizados, y miren las caras y los dedos grises, con manicuría, de todos esos espíritus malignos, los sirvientes más antiguos y más confiables del capital, para ver lo que el capital les hace a sus recursos humanos:

> Hace tiempo que no existen los vampiros predadores, viriles, que alguna vez poblaron las historias de terror sobre el capitalismo, que chupaban la esencia vital del proletariado en la fortaleza gótica del "trabajo muerto". En su lugar, despojos desordenados, comidos por los gusanos, deambulan sin rumbo, mientras aumentan en número en oscuros circuitos caníbales que desafían a la comprensión racional y que son, en todo caso, demasiado espantosos como para ser contemplados de modo permanente. Los demonios han degenerado en espíritus malignos, que ya no cazan y se alimentan para fortalecerse, sino para poder continuar, para prolongar su putrefacta decrepitud.[11]

Estos hechiceros grises del capitalismo protestante anglosajón pocas veces salen a la luz. Les pagan bien a sus subordinados (todos esos CEOs, políticos y columnistas) para que cuenten que Inglaterra en 2015, posiblemente el país más deprimido que haya existido alguna vez en la Tierra, es una resplandeciente isla de libertad y riqueza a la que los inmigrantes desesperadamente quieren entrar. Solo en secreto presumen frente a los otros agentes subterráneos

11. Nick Land, *Suspended Animation*, Urbanatomy Electronic, 2013.

del capital de que el mayor producto de exportación de Inglaterra es "la derrota histórica de la clase trabajadora":

> ¿Cuál es el principal producto de exportación de Inglaterra? Supuestamente, las finanzas. En cierto grado, lo son como lugartenientes del imperio norteamericano, pero eso es limitado. Tenemos una burbuja de bienes raíces basada en el sistema financiero, porque cada persona súper rica de cualquier parte del mundo tiene que tener una casa en Londres, así que están vendiendo pedazos de Londres y el South East.
>
> ¿Por qué es tan atractivo? Por un lado, hay una clase trabajadora creativa a tu servicio. Podrías tener los mejores sirvientes aquí. En segundo lugar, hay seguridad política; en lugares como Baréin, Singapur o Macao, algo todavía podría ocurrir.[12]

LA DEMOCRACIA ES ALEGRÍA

El neoliberalismo ha llegado al punto en el que se ve forzado a socavar sus propias bases libidinales e ideológicas. Los intentos desnudos de la Troika de derrocar a Syriza están deshaciendo la asociación natural(izada) de capitalismo y democracia de la que ha dependido el realismo capitalista. En esta fase terminal, el realismo capitalista no puede ni siquiera pretender tolerar la democracia, mucho menos que el capitalismo es el único sistema político compatible con la democracia.

> Aparentemente, el referéndum griego fue "polarizador". ¿Lo fue? El 60% votó por el No, y ninguna región individual votó de otro modo. Pareciera ser más unificador que

12. David Graeber, "Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit", op. cit.

polarizador. Quizás ese sea el problema. Resulta que el consenso no es lo que creías que era.

Y, de todos modos, cualquier consulta popular que pregunte por sí o por no seguramente va a ser "polarizadora", ¿no? "Polarizadora", en la mayoría de estos usos repetidos, significa que se les ha pedido a multitudes de personas que consideren temas fundamentales para sus vidas: son preguntas difíciles. Sería mejor que no se les hubieran encomendado y que las pudieran entender de todos modos, así que "polarizadora" significa que muy posiblemente provoque pensamientos, debates, disputas y los exponga al estrés de la agencia política. ¿Cómo se atreve un gobierno a acudir a las personas con preguntas tan complejas y apremiantes, cuando su trabajo es protegerlos de las dificultadas del pensamiento a través de la teocracia? Polarizador aquí significa simplemente que son preguntas profundas, preguntas que conmueven y demandan acciones sobre aspectos fundamentales de la organización social.

Pero que se pregunten esas cosas y que se las debata o discuta no es vejatorio, horroroso o doloroso, es esencial y bienvenido. La agencia política no es una carga; es su ausencia la que nos pesa, y sus aparentes "demandas" son experimentadas eufóricamente como un alivio de la carga, una elevación. Los poderosos elementos afectivos de la participación masiva son algo que Jeremy Gilbert describe bien en *Common Ground*, y el hambre y la necesidad de estos tipos de intensidades son palpables.

Anoche, en su discurso antes del voto, Tsipras observó que, o al menos esa fue la traducción, "La democracia es alegría". (Carl Neville)

Ahora escuchen el discurso en Twitter de los idiotas útiles del realismo capitalista:

> DAN HODGES: Recién organicé un referéndum sobre mí, y voté abrumadoramente a favor de no pagar ni mi tarjeta de crédito ni mi hipoteca este mes.[13]
> SIMON SCHAMA: Hoy voto por el no a la factura de mi tarjeta de crédito. Esto me va a poner en una posición mucho más favorable para negociar un calendario de repagos.[14]

Yo voto No a las fáciles mentiras económicas folclóricas. Yo voto No a los rescates y a los bonos para los banqueros que salen del dinero público. ¡Oh, parece que no puedo votar eso!

> Vivimos en el capitalismo, su poder parece inevitable, pero antes también parecía inevitable el derecho divino de los reyes.[15]

> Hay una alternativa posible en la que la propiedad y el control de los robots están desconectados del capital en su forma actual. Los robots liberan a la mayor parte de la humanidad del trabajo, y todos se benefician de las ganancias: no tenemos que trabajar en fábricas o excavar en las minas o limpiar los baños o conducir camiones de larga distancia, pero podemos hacer coreografías y jardinería y tejer y contar historias e inventar cosas y comenzar a crear un nuevo universo de deseos. Este sería el mundo de los deseos ilimitados descrito por la economía, pero con la distinción entre los deseos satisfechos para los humanos y el trabajo realizado por las máquinas. Me parece que el único modo en que podría funcionar este mundo es bajo formas alternativas de propiedad.

13. @dpjhodges, 5 de julio de 2015, disponible en twitter.com.
14. @simon_schama, 6 de julio de 2015, disponible en twitter.com.
15. Tomado del discurso de Ursula K. Le Guin en los National Book Awards de 2014, cuando aceptó la Medalla a la Contribución Extraordinaria a las Letras Americanas de la National. El discurso completo puede verse en youtube.com.

La razón, la única razón, para pensar que este mundo mejor es posible es que el futuro distópico de capitalismo más robots puede que sea demasiado nefasto como para ser políticamente viable. Este futuro alternativo sería el tipo de mundo soñado por William Morris, lleno de humanos comprometidos en tareas significativas y sanamente remuneradas, excepto que con robots añadidos. Dice mucho del momento actual el hecho de que estamos parados ante un futuro que puede parecerse o a una distopía hipercapitalista o a un paraíso socialista, pero la segunda opción nunca es mencionada.[16]

16. John Lanchester, "The Robots Are Coming", op. cit.

CIBERGÓTICO VERSUS STEAMPUNK[1]

En diciembre de 2015, Hilary Benn realizó un discurso en la Cámara de los Comunes del Reino Unido en apoyo a los ataques aéreos contra Siria.[2] El discurso y la histérica aclamación que recibió fueron un ejercicio de retromanía: el equivalente en política de lo que el nuevo film de *Star Wars* es en cine: lo mismo de siempre, pero peor. La intervención de Benn fue una repetición exacta del tipo de discurso que se utilizó para justificar el ataque a Sadam Husein, y que condujo, luego, al surgimiento de ISIS.

El gran valor de la intervención de Badiou[3] fue evitar toda tentación de tratar esto como si fuera simplemente un error. Como Badiou deja en claro, desde el punto de vista del capital, la guerra de Irak y sus consecuencias

1. "Cybergothic vs. Steampunk", *Urbanomic*, 2016, disponible en urbanomic.com.

2. Ver el video "Hilary Benn: 'IS Hold Our Democracy in Contempt'", 3 de diciembre de 2015, disponible en bbc.co.uk.

3. Alain Badiou, *Nuestro mal viene de lejos. Pensar las matanzas del 13 de noviembre y las figuras contemporáneas del fascismo*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.

no fueron una equivocación. Fueron la oportunidad de probar una nueva forma de (post)colonialismo, en la que los Estados en conflicto abren una zona temporalmente autónoma para la acumulación de capital, y la expoliación pueda continuar sin los fastidiosos deberes que involucra establecer y conducir un Estado.

El "Occidente" capitalista siempre fue solo una fantasía estructural de independencia y separación de lo que está afuera, una fantasía que se está cayendo ahora que la vigilancia de las fronteras de la que depende ya no funciona. El enemigo ya está adentro, al mismo tiempo que las víctimas no pueden permanecer servicialmente fuera de juego, incluso si lo quisieran.

Badiou y Benn están, sin embargo, de acuerdo en una cosa: en que ISIS puede ser descrito como fascista. Si bien esta clasificación es tentadora, oculta (más que ilumina) la naturaleza de la malignidad de ISIS y su relación con la fase actual (decadente y condenada) de la dominación capitalista. Badiou se aproxima un poco más cuando caracteriza a ISIS como gánsters: en parte, son una mafia; en parte, un culto apocalíptico; en parte, una franquicia. Si hay que elegir una sola opción, ISIS es una marca hábil, una marca mucho más efectiva que cualquier cosa que el capital pueda producir en este momento.

ISIS es el espejo del nihilismo capitalista del siglo XXI. Este nihilismo no tiene el fervor mefistofélico del existencialismo del siglo XIX, ni tampoco es el frío nihilismo científico descrito por Ray Brassier. Es un nihilismo aburrido: una pobreza existencial que acompaña a la pobreza material en la que el capital sumerge a tantos. Una pequeña minoría escapa de la pobreza material, pero solo los más devotos adictos al capital pueden evadir la pobreza existencial.

El realismo capitalista siempre fue solo una fantasía, la fantasía de que los recursos humanos que el capital necesita para su crecimiento eran tan infinitos como su propio impulso. Pero hoy el capital se enfrenta con límites

de todo tipo, y los límites existenciales son los menos. El capital no puede cuidar y los humanos no pueden evitar cuidarse. A pesar de toda la gesticulación del realismo capitalista, el secreto a voces es que los humanos continúan comprometiéndose con prácticas de cuidado y apego, prácticas que, además, para ellos, todavía son más importantes que cualquier cosa que el capitalismo les pueda ofrecer.

Los mandatos de la deteriorada publicidad ya no tienen impacto. ¿Cómo podrías creer que "cualquiera puede lograrlo" cuando tú y todos los que conoces están desempleados o subempleados? Cuando, si tienes suerte, la recompensa por los turnos nocturnos mal pagados y las mañanas frías son más de lo mismo. Nunca podrías hacer suficiente por el capital. No es suficiente producir y vender mercancías de baja calidad que, en verdad, nadie quiere; también te tiene que "apasionar" hacerlo.

Cuando Ken Livingstone del Partido Laborista dijo hace un tiempo que los miembros de ISIS "daban su vida" por la causa, fue abucheado: otro ejemplo de la decadencia de los desesperados medios capitalistas (en los medios británicos abundan esos ejemplos, un signo de que están agonizando). La distinción entre entender algo y justificarlo es elemental, y Livingstone estaba haciendo una observación similar a la de Michael Corleone sobre los rebeldes cubanos en *El padrino II*. "Hoy vi algo extraño", le comenta Michael a Hyman Roth. "Algunos rebeldes estaban siendo arrestados. Uno de ellos activó una granada. Murieron él y el capitán del comando. Hoy a los soldados se les paga por luchar; a los rebeldes, no". "¿Qué te dice esto?", pregunta Roth. "Ellos podrían ganar", responde Michael. ISIS no va a ganar, pero la analogía señala el serio problema que enfrenta el capital en la actualidad. Pagarles a las personas nunca ha tocado sus motivaciones más profundas. Debes ofrecerles una causa, un propósito. ¿Qué ocurre cuando desmoralizas a las personas, destruyes su capacidad de comprometerse con cualquier causa más allá

de la acumulación del capital, y ni siquiera les pagas? ¿Y qué pasa si tampoco les ofreces la posibilidad de ser explotados, y los clasificas como población sobrante?

El capital no tiene demasiadas respuestas, pero ISIS sí. Una controvertida encuesta "sugirió que más de uno de cada cuatro jóvenes franceses entre 18 y 24 años tienen una opinión favorable o muy favorable de ISIS, aunque solo el 7 o el 8% de la población francesa es musulmana".[4] Independientemente de la veracidad de estos datos, la voluntad de creerlos indica que hay una sospecha cada vez más grande de que las sociedades dominadas por el capital se están encontrando con la desafección y la deserción masivas. "Más de tres de cada cuatro personas que se unen a ISIS desde el exterior lo hacen junto a amigos y familiares. La mayoría son jóvenes en edades transicionales de su vida: inmigrantes, estudiantes, entre trabajos y compañeros, que solo dejan atrás a su familia nativa. Se unen a una 'banda de hermanos (y hermanas)' lista para sacrificarse en pos de un sentido."[5] La motivación es la pertenencia y el compañerismo, no el odio. "Una encuesta realizada a hombres saudíes que se enrolaron como voluntarios en Afganistán, y que luego pelearon en Bosnia y Chechenia, o se entrenaron en los campos de Al Qaeda, muestra que la mayoría estaban motivados no por el odio a Occidente, sino por el deseo de ayudar a sus hermanos y hermanas musulmanes."[6] A pesar de que ISIS ofrece soluciones horriblemente falsas, responde a problemas reales. (Al llamar identitario al islamismo, Badiou no reconoce la medida en la que ISIS ofrece, al menos, un escape parcial de las deplorables identidades que el capitalismo les

4. Scott Atran, "Mindless Terrorists? The Truth About Isis Is Much Worse", *The Guardian*, 15 de noviembre de 2015, disponible en theguardian.com.

5. Ibíd.

6. Karen Armstrong, "Wahhabism to ISIS: How Saudi Arabia Exported the Main Source of Global Terrorism", *New Statesman*, 27 de noviembre de 2014, disponible en newstatesman.com.

ha asignado a muchos jóvenes musulmanes y, también, a tantos otros.)

El capital no es nada si no es parsimonioso. Durante los últimos treinta años se sostuvo a sí mismo a través de formas ya existentes de afiliación existencial. Esta dependencia de formas ya existentes de identificación (todos los nacionalismos y religiones con una enorme cantidad de arcaísmos listos para trepar y salir de la cripta) es lo que ha sido el posmodernismo. No hay arcaísmos "puros", nada se repite sin diferencia. ISIS debe ser adecuadamente entendido como un fenómeno cibergótico, que combina lo antiguo con lo contemporáneo (las decapitaciones con la web). Se enfrenta no a una modernidad capitalista confiada, sino a un capitalismo que se ha retirado del presente, por no hablar del futuro. Abandonado a sus propios recursos, o más bien, abandonado a los recursos que mantiene de formas previas de explotación, el capital nunca podrá crear algo nuevo. El posmodernismo fue su forma ideal, y la naturalización posmodernista del realismo capitalista fue la solución óptima al antagonismo político y cultural. El Reino Unido se ha especializado en desarrollar el modelo del steampunk: relaciones sociales victorianas, pero ahora con iPhone.

Las condiciones que sostuvieron al realismo capitalista hoy se han evaporado y el enemigo real que desató la contrarrevolución neoliberal está resurgiendo. Este enemigo no fue el necrótico monolito estalinista de la URSS; mucho menos el culto al maoísmo parisino, que siempre fue una distracción menor. No: el neoliberalismo fue diseñado para eliminar las diversas presiones del socialismo democrático y el comunismo libertario que brotaron en muchos lugares durante los sesenta y los setenta. En cada lugar donde surgió esta posibilidad, el capitalismo la aplastó; en Chile fue más cruel y espectacular que en ninguna otra parte. Pero la marea ascendente de formas políticas experimentales en tantas regiones del mundo en este momento muestra

que las personas están redescubriendo la conciencia de grupo y la potencia del colectivo. Hoy es evidente que las prácticas moleculares de la autoconciencia no se oponen a la acción indirecta que se necesita para producir desplazamientos ideológicos duraderos, sino que son dos aspectos de un proceso que ocurre en muchos niveles temporales a la vez. El creciente clamor de grupos que buscan tomar el control de sus propias vidas augura un regreso, largamente pospuesto, a la modernidad que el capital no puede ofrecer.[7] Nuevas formas de pertenencia están siendo descubiertas e inventadas, y al final mostrarán que tanto el capital steampunk como el ISIS cibergótico son arcaísmos, obstrucciones para un futuro que ya se está ensamblando.

7. Mark Fisher y Jeremy Gilbert, *Reclaim Modernity: Beyond Markets Beyond Machines*, Londres, Compass, 2015, disponible en compassonline.org.uk.

MANNEQUIN CHALLENGE[1]

Una de las imágenes que más me ha perseguido desde las elecciones es la de Hillary Clinton y su círculo íntimo de aliados haciendo una versión del "Mannequin Challenge" en el avión de campaña. No solo me irritó la petulancia de la escena (simplemente comprueben la enorme autosatisfacción contenida en la sonrisa de Hillary), sino también la sensación de que esta simulación de estasis, que recuerda a las escalofriantes escenas de *Westworld*, en las que los androides-anfitriones son temporariamente puestos en modo suspensión, reveló de qué estaba compuesta verdaderamente la campaña de Hillary: de robots políticos retirados que actúan un programa agotado una última vez antes de ser definitivamente desconectados. La incómoda ironía es que el mandato de este video promocional de último momento –no se queden quietos, voten hoy– es, desafortunadamente,

1. Este es el último texto, inconcluso y no publicado de k-punk, datado el 15 de noviembre de 2016. Tiene algunas secciones fragmentarias o incompletas. Para indicar esos saltos se utilizará este símbolo: ///. [N. del E.]

exactamente lo contrario a lo que hicieron muchos potenciales votantes de Clinton. Pero también es lo que Clinton ha hecho durante toda la campaña: quedarse quieta. Mientras que la campaña de Trump tuvo una sensación de excitación efervescente, de imprevisibilidad anárquica, un sentimiento de pertenecer a un movimiento en construcción, Clinton solo ofreció más de lo mismo. O lo mismo, pero peor. Su mensaje no solo fue que nada iba a cambiar demasiado, sino además que nada *debía* cambiar demasiado.

Esta parálisis no puede ser atribuida solo a la complacencia y la insularidad en el campamento de Clinton; es un síntoma de una patología más amplia que afecta a la "centroizquierda". La "centroizquierda" tiene que estar entre comillas porque el malestar existe, en gran medida, como consecuencia del fracaso de este grupo en registrar que el "centro", al que se vinculan y del que toman su orientación, ha desaparecido. Además de los paralelos con el Brexit, hay claros ecos de las últimas elecciones generales del Reino Unido. De modo similar a Ed Miliband, Clinton perdió esencialmente porque fue incapaz de movilizar a sus propios partidarios. No se trata de que hubo un gran aluvión hacia la derecha: como Gary Younge señala en un texto invaluable, Trump "puede haber liderado la carga de la derecha, pero comparativamente pocos marcharon junto a él"[2] (terminó ganando con una menor proporción de votos que los candidatos perdedores John Kerry, John McCain, Mitt Romney y Gerald Ford). En cambio, hubo una evacuación del centro. Como Boris Johnson, Trump es un oportunista; pero es este oportunismo lo que le permitió responder a los cambios de las condiciones y ser *visto* respondiendo a ellos, algo que el *establishment* dominante de su propio partido y los demócratas de Clinton fueron particularmente incapaces de hacer.

2. Gary Younge, "How Trump Took Middle America", *The Guardian*, 16 de noviembre de 2016, disponible en theguardian.com.

El ánimo que Trump y el Brexit captaron es la insatisfacción con el realismo capitalista. Pero lo que es rechazado por esas revueltas incipientes no es el capitalismo, sino el realismo. Al escribir sobre Trump hace algunas semanas, Simon Reynolds utilizó una cita de *El arte de vender*: "Yo juego con las fantasías de las personas".[3] El giro hacia la fantasía es fundamental para el éxito actual de la derecha representada por Trump y el Brexit.

Lo que Trump y los *brexiters* venden es la fantasía del *revival* nacionalista, la sumisión automática al "buen juicio" económico y a la *expertise* corporativa de las que ha dependido el realismo capitalista. Las genuflexiones que hace solo unos pocos meses eran un requisito para cualquiera que persiguiera el poder seriamente, hoy se han vuelto tóxicas. En lugar de sumarle autoridad, la cercanía de Hillary Clinton a Wall Street confirmó su reputación de ser un títere del statu quo; igual que los pedidos de David Cameron, quien ya parece una figura de época antigua, a los "expertos", que al final probaron ser desastrosamente contraproducentes. En la fantasía del *revival* nacionalista, los "expertos" son refigurados, no como avatares del principio de realidad económica, sino como saqueadores y obstructores, enemigos de la voluntad resurgente.

El voto a favor del Brexit fue prácticamente un caso de estudio de lo que Paul Gilroy llama "melancolía poscolonial". El ascenso de Trump (*Make America Great Again!*) es el equivalente estadounidense del mismo fenómeno. Como Gilroy señala, esta melancolía tiene sus aspectos maníacos y celebratorios, pero está enraizada en la añoranza de un pasado idealizado y en la negación de las complejidades y perplejidades del presente... Dado que se organiza alrededor de deseos que son imposibles de satisfacer, el vuelo hacia la fantasía será, por supuesto, algo muy alejado de

3. Simon Reynolds, "Is Politics the New Glam Rock?", *The Guardian*, 14 de octubre de 2016, disponible en theguardian.com.

un ejercicio inofensivo de escapismo; un inmenso daño será provocado en el intento de preservar estas /// de restauración y "purificación". La melancolía poscolonial es causada por "la pérdida de la fantasía de la omnipotencia", al mismo tiempo que es una estrategia compensatoria que representa la desaparición de ese sentido de omnipotencia como un asunto meramente temporal que pronto va a ser rectificado. Es precisamente la dimensión fantasmática de los sentimientos de omnipotencia lo que es negado en la retórica de Trump. La omnipotencia fue real; la caída en la vulnerabilidad y el malestar debe ser atribuida a un estupor depresivo, que será superado por una recuperación de la voluntad y la fe: voluntarismo mágico nacionalista.

La negación celebratoria del poder limitador de las condiciones económicas –y, en última instancia, de toda condición– explica en parte las sorprendentes diferencias de tenor libidinal entre las campañas de Clinton y Trump. La postura acartonada de Clinton, su interpretación de un "buen juicio" obsoleto y su fracaso en reconocer que el terreno "de centro" en el que estaba parada había colapsado bajo sus pies fueron una personificación del realismo capitalista en su versión más seria y deteriorada: completamente despojado de cualquier capacidad de inspirar y atrapado en un pasado cercano por el que pocos sienten nostalgia. Si bien Obama representó una versión del realismo capitalista (el arco narrativo de su presidencia, después de todo, mostró que la "esperanza" y el "cambio" eufóricos rápidamente terminaron en un callejón sin salida), él poseía la gracia, la ecuanimidad y el carisma que Clinton nunca podría tener. Él le dio al período final del realismo capitalista y la *realpolitik* geopolítica un rostro serio, amable y reflexivo; y, a pesar de todas las desilusiones y el agotamiento, su presidencia todavía poseía una cualidad inesperada y trascendental. Si bien el acceso de Clinton a la presidencia hubiera sido trascendental, no se sentía de ese modo. Su estatus de descolorida

insider dinástica siempre eclipsó su posición como *outsider* de género.

En cualquier caso, los excesos de Trump significaron un quiebre con todo esto. Sus demostraciones de libido desatada tienen una dimensión performática. Los "lapsus" "poco profesionales" de Trump, sus aparentes pasos en falso, su descenso al racismo insultante y la misoginia, sus difamaciones basadas en el odio: todos son importantes; no solo por la atracción que producen en aquellos que ya tienen esas actitudes, también son atractivos para algunos de los que *no* las comparten, y que incluso pueden deplorarlas: esos estallidos significan "autenticidad" (una simulación de un "discurso directo") y, de igual importancia, una performance de libertad libidinal. De ninguna manera soy el primero en señalar los paralelos con Silvio Berlusconi, el más obvio precursor de Trump. Franco Berardi argumentó con razón que gran parte del atractivo de Berlusconi provenía de su "ridiculización de la retórica política y sus rituales estancados". Los votantes eran invitados a identificarse "con el Premier ligeramente loco, el primer ministro bandido que se parecía a ellos". Los votantes no siempre dicen lo correcto (y, por cierto, dicen cosas en privado que no quisieran que se sepan en público), también sienten desprecio por las convenciones formales del parlamento. No hace falta decir que las "semejanzas" de este tipo siempre son cultivadas y diseñadas; los votantes son dirigidos para que seleccionen y se identifiquen con algunos de sus propios rasgos, a expensas de otros. Como Berlusconi, Trump desprecia las leyes y las reglas "en nombre de una energía espontánea que las reglas no pueden refrenar". Los que están inquietos, o incluso indignados, por su racismo y su misoginia pueden, sin embargo, estar entusiasmados por la desconsideración de Trump de la cortesía, los procedimientos y los precedentes. Los excesos de Trump le permitieron aparecer como "el candidato del cambio", algo que muchos de sus

partidarios citaron insistentemente como la razón por la que lo habían votado. Simon Reynolds se refiere a

> la provocadora promesa de una política menos aburrida. El *New York Times* recientemente citó a un votante que confesó que estaba coqueteando con la idea de votar por Trump porque "un lado oscuro en mí quiere ver qué ocurre... Tiene que haber algún tipo de cambio, incluso si es un cambio del tipo nazista... las personas son tan dramáticas, quieren que cosas así ocurran".[4]

Por definición, podríamos decir, Trump fue menos el candidato glam que el punk, poseedor del mismo combustible, una mezcla física de lo reaccionario y lo /// que caracterizó a tantas bandas punks. El aburrimiento /// político del punk /// la estasis de mediados de los setenta era tan enervante que *cualquier* cambio iba a ser mejor. Bueno, luego del Brexit y Trump, podemos decir con certeza: la distopía aburrida se acabó. Ahora estamos en una distopía completamente diferente.

En el caso de Trump, las fantasías de la restauración nacional tranquilizan, mitigan la sensación de riesgo que él provoca. Es casi como si las fantasías permitieran entregarse a la excitación... El cambio vertiginoso y la restauración del pasado, todo en el mismo momento. Trump ha encontrado un modo de renovar la fórmula que la derecha ha desplegado con éxito desde Reagan y Thatcher. (Y un problema eterno de la izquierda revolucionaria es que no tiene la posibilidad de recurrir a fantasías tranquilizadoras, al atractivo de un pasado restaurado, con el que alivianar el salto a lo desconocido.)

Y luego están las fantasías de clase en las que Trump se destaca. "La verdadera historia de estas elecciones", sostuvo Fukuyama,

4. Ibíd.

> es que luego de varias décadas, la democracia estadounidense finalmente está respondiendo al ascenso de la inequidad y el estancamiento económico experimentado por la mayor parte de la población. La clase social hoy está nuevamente en el corazón de la política estadounidense, superando [¡ja!][5] a otros clivajes –la raza, la etnicidad, el género, la orientación sexual, la geografía– que han dominado la discusión en las elecciones recientes.[6]

Martin Jacques realizó una observación similar en *The Guardian*:

> La ola populista marca el regreso de la clase como una agencia central de la política, tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos. Esto es particularmente notable en los Estados Unidos. Por muchas décadas, la idea de la "clase trabajadora" fue marginal en el discurso político estadounidense. La mayoría de los estadounidense se describían a sí mismos como de clase media, un reflejo del pulso aspiracional en el centro de la sociedad estadounidense. Según una encuesta de Gallup, en el 2000, solo el 33% de los estadounidense se llamaban a sí mismos de clase trabajadora; en 2015, la cifra fue 48%, casi la mitad de la población [...] El Brexit, también, fue esencialmente una revuelta de la clase trabajadora [...] El regreso de la clase, debido a su alcance transparente, tiene el potencial, como ningún otro tema, de redefinir el paisaje político.[7]

5. El verbo inglés es *trumping*, triunfar o superar: una referencia directa al apellido del presidente estadounidense. [N. del T.]

6. Francis Fukuyama, "American Political Decay or Renewal?: The Meaning of the 2016 Election", *Foreign Affairs*, vol. 95, nº 4, 2016, disponible en ceulau.files.wordpress.com.

7. Martin Jacques, "The Death of Neoliberalism and the Crisis in Western Politics", *The Guardian*, 21 de agosto de 2016, disponible en theguardian.com.

Bernie Sanders ///; pero la versión de la política de clase ofrecida por Trump y el Brexit no es para nada nueva. Repite la estrategia "divide y reinarás" utilizada por Nixon, Thatcher y varios otros políticos de derecha por muchos años. Lo que hemos visto en el caso de la victoria de Trump y el Brexit es una *ofuscación* perpetua de la clase a través de la raza y el nacionalismo. Tanto Trump como los defensores del Brexit presentan un relato sumamente racializado de la política de clases como está implicado en el mismo término "clase trabajadora blanca". Las depredaciones que la clase trabajadora ha enfrentado bajo el neoliberalismo fueron incesantemente atribuidas a otros racializados: los inmigrantes, los poderes extranjeros económicamente agresivos... Convertir al antagonismo de clase en un resentimiento racial y nacionalista ha sido fundamental para el éxito del Partido de la Independencia del Reino Unido, pero no fue tanto un invento, sino más bien la intensificación de una estrategia que le ha funcionado a la derecha durante cuarenta años.

Frente a ella, es increíble que Trump pueda persuasivamente parecer un hombre del pueblo, aparecer, según las sorprendentes palabras de su hijo, "como un trabajador de cuello azul con una gran hoja de balance". Trump, que heredó su riqueza (y despilfarró gran parte de ella), ni siquiera es un *self made man* que proviene de un entorno modesto. Sin dudas este es un ejemplo más de los subordinados que son seducidos a identificarse con los ricos (y, así, por ejemplo, a oponerse a la imposición de impuestos más altos sobre los súper ricos). Si Trump es "un trabajador de cuello azul con una gran hoja de balance", entonces aquellos que se comprometen en esta identificación fantasmática serían personas de cuello azul que todavía no tienen una gran hoja de balance, pero que, en la fantasía, al final lograrán tenerla. Sin embargo, esto no responde a la pregunta de *por qué* Trump, en particular y entre todas las personas, fue capaz de engendrar esta

fantasía. Pienso que hay, por lo menos, cuatro razones (estrechamente relacionadas entre sí): su capacidad para sintonizar con las preocupaciones y problemáticas de la clase trabajadora, su /// élite profesional liberal, su comportamiento y su posición en la ecología de los medios.

> Al contrario de cómo fue retratado en los medios masivos, Trump no habla solo de muros, proscripción de la inmigración y deportaciones. De hecho, usualmente no le dedica mucho tiempo a estos temas [...] El corazón de su mensaje fue algo diferente, el populismo económico de imitación, que ha sido señalado en todas partes, pero también un fuerte mensaje, habitualmente pasado por alto, antiguerra. Ambos hablan de legitimar las preocupaciones de la clase trabajadora [...] Trump tomó el populismo al estilo de Bernie, vaciado de una real política de clase, reducido a un embrollo de asociaciones afectivas y utilizado para pegarle a los engreídos liberales de la clase gerencial profesional.[8]

"Populismo", sostuvo Francis Fukuyama en junio, "es la etiqueta que las élites políticas le asignan a las políticas apoyadas por ciudadanos comunes que a ellos no les gustan".[9] Pero estas políticas, generalmente, no son generadas por los mismos "ciudadanos comunes"; a menudo son intentos de las élites de "ventrilocuar" los deseos y ansiedades que se dice que los "ciudadanos comunes" poseen. El populismo de derecha del tipo de Trump y el Brexit es un gambito en una lucha entre diferentes versiones de la élite. En este proceso es fundamental el modo en que es caracterizada la élite opuesta. Al menos desde Nixon, la derecha ha identificado a la élite "mala" como

8. Christian Parenti, "Listening to Trump", *Jacobin*, 22 de noviembre de 2016, disponible en jacobinmag.com.

9. Francis Fukuyama, "American Political Decay or Renewal?: The Meaning of the 2016 Election", op. cit.

una camarilla "liberal", con su comodidad cosmopolita, su lejanía de la vida ordinaria y su desprecio por la supuesta vulgaridad, insularidad y chauvinismo de las clases subordinadas. Por supuesto esa élite en verdad no existe, y su dominio sobre grandes áreas de la izquierda desde la década del sesenta ha facilitado que la derecha pueda realizar exitosamente diferentes versiones del truco que Trump reprodujo durante esta campaña. Trump tranquiliza y adula a sus partidarios: el problema no eres *tú*, les dice, sino los Otros; una vez que construyamos el muro, todo va a estar bien. Al contrario, el mensaje de la izquierda, dice Trump, es que el problema *eres* tú; los Otros están bien y merecen favores especiales que no se te otorgarán a ti.

Joan C. Williams declara, en un problemático texto que, sin embargo, tiene algunos señalamientos interesantes, que el éxito de Trump es también consecuencia de un tipo particular de resentimiento, por medio del cual "la clase trabajadora blanca (WWC) está resentida con los profesionales, pero admira a los ricos".[10] Si Hillary Clinton, sostiene Williams, "representa la estúpida arrogancia y engreimiento de la élite profesional", entonces, como algo salido de *Kingdom Come* de Ballard –una novela pobre, pero una profecía social clarividente–, Trump proviene de la fusión de la cultura de las celebridades y los negocios que, en la actualidad, posee un arrastre mucho más hegemónico que los áridos políticos profesionales que Clinton personifica con monotonía. Esta forma de populismo depende de la simulación televisiva de la intimidad y la familiaridad. McLuhan observó que cuando vemos a una estrella de cine en la calle la reconocemos como tal, pero cuando vemos a una estrella de la televisión usualmente pensamos que es alguien que conocemos. La presidencia

10. Joan C. Williams, "What So Many People Don't Get About the U.S. Working Class", *Harvard Business Review*, 10 de noviembre de 2016, disponible en hbr.org.

de Trump en *El aprendiz*, su disposición a aparecer en programas como *Comedy Central Roast*, significa que él siente que es alguien que el público conoce personalmente. Como representante de la "élite profesional", Clinton era demasiado cercana, demasiado familiar. Al mismo tiempo, la posición de Trump en la ecología de los medios significa que en algunos aspectos él podría parecer *menos* lejano que Hillary Clinton.

Lo que estamos viendo, evidentemente, no es un ataque al *establishment* desde afuera (o desde abajo), sino el reemplazo de una forma de *establishment* por otra. Y una de las razones por las que este *establishment* insurgente (neoautoritario y neonacionalista más que neoliberal) ha podido superar a sus rivales es que ha suscitado un fervor político populista que el realismo capitalista tendió a sofocar. El realismo capitalista aseguró su hegemonía desactivando a los individuos en cuanto agentes políticos y reinterpelándolos como individuos emprendedores. Quiso clausurar los movimientos políticos, no construirlos, para poder organizar y administrar mejor las políticas desde arriba.

El peligro aquí es mezclar este regreso de la clase con la agencia de clase. Uno de los fenómenos más reveladores –y conmovedores– luego del referéndum del Reino Unido sobre la pertenencia a la Unión Europea fue un tipo particular de consternación expresada por los que votaron a favor de la salida. Se alarmaron por el resultado porque "no pensaban que su voto fuera a contar". Otros declararon que una decisión tan trascendental no debería haber sido tomada por ellos. El Brexit puede haber sido apoyado por muchos integrantes de la clase trabajadora, pero está lejos de ser una expresión de agenciamiento autoconsciente de la clase trabajadora.

Ciertamente es un error oponer esta forma actual de política de clases a la raza. Lo que es nuevo es la desaparición de cualquier proceso de contrabalanceo de parte de los defensores de la globalización, el libre comercio, etc.

La tensión que ha definido a la derecha neoliberal por cuarenta años, en la que las posiciones enfrentadas en la práctica se complementaban, hoy se ha transformado en una escisión. ¿Qué significa esto?

Significa, en primer lugar, que la derecha ha dejado de reclamar la modernidad para sí. La ideología neoliberal hizo que la neoliberalización pareciera un sinónimo de modernización. Pero es precisamente esa modernidad la que hoy rechaza la derecha. En lugar de la adopción neoliberal del presente globalizado, ahora solo hay un giro hacia atrás y hacia adentro. El voto al Brexit fue impulsado por lo que Paul Gilroy ha llamado "melancolía poscolonial", y el ascenso de Trump claramente se alimentó del equivalente estadounidense de este fenómeno.

Pero la retirada de la derecha de la modernidad le da aún más ímpetu a la izquierda para reclamarla. El actual populismo de derecha responde a problemas reales del mundo neoliberal. Además del estancamiento económico, también ofrece un bálsamo para el déficit existencial del capitalismo contemporáneo: el nihilismo banal de un mundo descorazonado por los imperativos capitalistas. Su respuesta, naturalmente, es el nacionalismo. Pero esta no es, de ninguna manera, la única respuesta que podemos dar al problema de la pertenencia, a cómo recuperar el control sobre sus propias vidas.

FUTUROS PRÓXIMOS

La corriente de eventos que conforman nuestra vida cotidiana adquirió en el último tiempo un nuevo y exótico tono. Cada vez con más frecuencia nos sorprendemos desenvolviéndonos en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado. El modo en que el trabajo y el consumo abandonaron su lugar y tiempo tradicionales para colonizar la totalidad de nuestras vidas, incluyendo aquellos momentos más íntimos y solitarios; el hecho de que la abrumadora mayoría de las preguntas que le hacemos al mundo tienda a resolverse en la superficie de contacto entre la yema de nuestros dedos y el teclado de nuestras computadoras; la inquietante mutación de la subjetividad en un perfil que cotidianamente rediseñamos y compartimos con los demás, y tantas otras manifestaciones del presente, nos invitan a reconsiderar las categorías con las que tradicionalmente pensamos a la sociedad, la política y el arte, y a crear nuevos conceptos allí donde aquellas hayan entrado en una suerte de desfasaje teórico respecto de los fenómenos que intentamos comprender.

El propósito de nuestra colección de ensayo, *Futuros Próximos*, es promover una escritura experiencial y cargada de afecto que extraiga sus formas de la íntima proximidad que mantiene con su objeto. Un tipo de crítica cultural expandida, de cualidad elástica, con flexibilidad para recibir materiales de fuentes diversas como la teoría política y la música pop, la filosofía y la cultura digital, el pensamiento sobre la técnica y las artes visuales, con el objetivo de elaborar un repertorio de recursos críticos que nos ayude a leer las transformaciones del mundo que nos rodea. Y, por sobre todas las cosas, a sobrevivir en él.

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en abril
de 2022 en Elías Porter y Cía. S.R.L., Plaza 1202,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

La coincidencia de la música y la política en este segundo volumen de los escritos de Mark Fisher podría parecer arbitraria. Sin embargo, ese cruce será fundamental para lograr lo que él consideraba un objetivo estratégico: superar el efecto alienante del pensamiento académico y la estética deslibidinizante de la izquierda. Tanto el laboratorio de escritura experimental que fue en los ochenta la prensa musical británica como aquellos episodios electrificantes en los que la música popular se convirtió en un catalizador de tendencias colectivas y sensibilidades radicales son las bases sobre las que Fisher edificó un proyecto que se proponía volver a conectar la crítica cultural con un programa político. El glam de clase trabajadora de Roxy Music o Visage, el modernismo pulp de The Fall, el culto suburbano a bandas góticas como The Cure, el sonido alienígena del jungle o los paisajes sónicos post-rave de Burial proporcionarán modelos para escapar del agotamiento de la imaginación que impone el realismo capitalista.

K-punk puede interpretarse como un manual sobre cómo escribir crítica cultural en el siglo XXI. Si en el primer volumen comprendimos que la "k" del seudónimo *blogger* de Fisher refería a *kuber* (el término griego para "ciber"), esta entrega despeja toda duda sobre el segundo componente. Aquí la estética punk se manifiesta tanto en la prosa afilada con la que demuele a sus enemigos (Tony Blair, la prensa liberal británica, los festivales de rock) como en la urgencia de sus intervenciones, que operan como incisivos comentarios de la coyuntura en tiempo real. Leemos agudas reflexiones sobre resultados electorales o la crisis financiera de 2008, crónicas de los saqueos de Londres en 2011 y glosas sobre su insidiosa cobertura mediática. Este libro nos sugiere también elementos para una certera crítica a la privatización de la educación y de la salud mental, y para un análisis de las consecuencias nocivas del empleo precario y la adicción a los *smartphones*. El efecto de lectura refuerza la pregunta que nos acecha desde su muerte: ¿qué pensaría Mark Fisher sobre nuestra catastrófica actualidad? Las últimas entradas de este volumen –sobre ISIS, Trump y el Brexit– nos ayudan a imaginar algunas respuestas.

Traducción / Fernando Bruno
Edición / Darren Ambrose

COLECCIÓN
FUTUROS PRÓXIMOS

ISBN 978-987-1622-85-6