

K-PUNK – VOLUMEN 2

---

Escritos reunidos e inéditos  
(Música y política)

Fisher, Mark  
K-punk - Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos (Música y política)  
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020  
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Unpublished Writings of Mark Fisher (2016-2004)*

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](http://www.repeaterbooks.com)

- © Mark Fisher, 2018
- © Darren Ambrose, por la Introducción
- © Caja Negra Editora, 2020

## **Caja Negra Editora**

Buenos Aires / Argentina  
[info@cajanegraeditora.com.ar](mailto:info@cajanegraeditora.com.ar)  
[www.cajanegraeditora.com.ar](http://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 03  
NEGRA  
FUTUROS  
PRÓXIMOS

## ÍNDICE

<u>7</u>	Introducción del editor
	PARTE 03 - ELIJAN SUS ARMAS: ESCRITOS SOBRE MÚSICA
<u>19</u>	La ya tradicional diatriba contra Glastonbury
<u>23</u>	Art pop, no, en serio
<u>29</u>	K-punk o el discontinuum del art pop glampunk
<u>49</u>	El noise como anticapital: <i>As the Veneer of Democracy Starts to Fade</i>
<u>59</u>	Leones después del sueño o ¿qué es la sublimación hoy?
<u>69</u>	El afuera de todo hoy
<u>79</u>	Para tu displacer: la alta cultura del gótico
<u>91</u>	No importa si todos morimos: la impía trinidad de The Cure
<u>101</u>	Mira la luz
<u>107</u>	¿El pop está muerto en vida?
<u>113</u>	Memorex para los Krakens: el modernismo pulp de The Fall
<u>147</u>	La dulce enfermedad de Scritti
<u>157</u>	El posmodernismo como patología, parte 2
<u>161</u>	Elijan sus armas
<u>171</u>	Variaciones sobre un tema
<u>177</u>	Sin energía
<u>181</u>	“You Remind Me Of Gold”: diálogo entre Mark Fisher y Simon Reynolds

<u>207</u>	La tristeza secreta del siglo XXI: <i>Overgrown</i> de James Blake
<u>213</u>	Reseña: <i>The Next Day</i> de David Bowie
<u>217</u>	El hombre que lo tiene todo: <i>Nothing Was The Same</i> de Drake
<u>223</u>	Break it Down: <i>Double Cup</i> de DJ Rashad
<u>229</u>	¡Que comience el sinsentido! Sobre eMMplekz y Dolly Dolly
<u>235</u>	Reseña: <i>Divide and Exit</i> y <i>Chubbed Up:</i> <i>The Singles Collection</i> de Sleaford Mods
<u>241</u>	Test Dept: donde confluyen el idealismo de izquierda y el modernismo popular

PARTE 04 - POR AHORA, NUESTRO DESEO  
NO TIENE NOMBRE: ESCRITOS SOBRE POLÍTICA

<u>249</u>	No voten, no los incentiven
<u>255</u>	6 de octubre de 1979: capitalismo y trastorno bipolar
<u>263</u>	Vencer a la Hidra
<u>271</u>	El rostro del terrorismo sin rostro
<u>275</u>	Fuerza evidente y plaguificación
<u>279</u>	“Mi tarjeta, mi vida”: comentarios sobre la campaña de la American Express Red
<u>283</u>	La gran estafa del Club Bullingdon
<u>291</u>	La lógica de la contención policial
<u>299</u>	El invierno del descontento 2.0. Notas sobre un mes de militancia
<u>313</u>	Fútbol / Realismo capitalista / Utopía
<u>319</u>	El juego cambió
<u>323</u>	Capitalismo creativo
<u>327</u>	La administración de la realidad
<u>333</u>	La prensa amarilla en el Reino Unido
<u>339</u>	El futuro todavía es nuestro: autonomía y postcapitalismo
<u>345</u>	Pobreza estética
<u>349</u>	Las únicas certezas son la muerte y el capital
<u>353</u>	Por qué la salud mental es un problema político

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



RESEÑA: *THE NEXT DAY*  
DE DAVID BOWIE<sup>1</sup>

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 degenera 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.



## SUFRIR CON UNA SONRISA<sup>1</sup>



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?”<sup>2</sup>

---

1. “Suffering with a Smile”, *The Occupied Times*, 22 de junio de 2013, disponible en [theoccupiedtimes.org](http://theoccupiedtimes.org).

2. Tim Dowling, Laura Barnett y Patrick Kingsley, “What Time Do Top CEOs Wake Up?”, *The Guardian*, 1º de abril de 2013, disponible en [theguardian.com](http://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 semicapitalismo 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.<sup>3</sup>

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 semio-capitalismo 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.