

MARK FISHER

LOS FANTASMAS DE MI VIDA

Escritos sobre depresión, hauntología
y futuros perdidos



Fisher, Mark

Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión,
hauntología y futuros perdidos / Prólogo de Pablo
Schanton - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Caja Negra, 2018.

288 p.; 20 x 13 cm - (Futuros próximos; 15)

Traducción de Fernando Bruno

ISBN 978-987-1622-61-0

1. Ensayo Sociológico 2. Ensayo Político 3. Análisis
Cultural I. Schanton, Pablo, prólogo II. Bruno, Fernando,
trad. III. Título.

CDD 301

Título original: *Ghosts of my life.*

Writings on depression, hauntology and lost futures

(Zero Books)

© Mark Fisher, 2013

Publicado originalmente en UK por John Hunt
Publishing Ltd.

Laurel House, Station Approach, New Alresford,
Hampshire.

Publicado en 2014 bajo licencia de John Hunt
Publishing Ltd.

© Pablo Schanton, por el prólogo

© Caja Negra, 2018

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:

Diego Esteras / Ezequiel Fanego

Producción: Malena Rey

Diseño de Colección: Consuelo Parga

Maquetación: Julián Fernández Mouján

Corrección: Sofía Stel

MARK FISHER

LOS FANTASMAS DE MI VIDA

Escritos sobre depresión, hauntología
y futuros perdidos

Traducción / Fernando Bruno
Prólogo / Pablo Schanton

CAJA 03
NEGRA
FUTUROS
PRÓXIMOS

ÍNDICE

<u>9</u>	Nota a la edición
<u>11</u>	Prólogo: Melancolía por los futuros perdidos Por Pablo Schanton
<u>21</u>	Agradecimientos
	PARTE 00: FUTUROS PERDIDOS
<u>25</u>	“La lenta cancelación del futuro”
<u>59</u>	Los fantasmas de mi vida: Goldie, Japan, Tricky
	PARTE 01: EL RETORNO DE LOS SETENTA
<u>83</u>	El pasado es un planeta extraño: el primer y el último episodio de <i>Life on Mars</i>
<u>87</u>	No más placeres: Joy Division
<u>105</u>	Salir del underground: The Jam entre el populismo y el modernismo popular
<u>121</u>	Las tendencias militantes alimentan la música
<u>129</u>	No hay romance sin finanzas
	PARTE 02: HAUNTOLOGÍA
<u>145</u>	Londres después de la rave: Burial
<u>149</u>	Notas a <i>Theoretically Pure Anterograde Amnesia</i> de The Caretaker
<u>153</u>	El hogar es donde está el espectro: la hautología de <i>El resplandor</i>
<u>163</u>	<i>Another Grey World</i> : Darkstar, James Blake, Kanye West, Drake y la “hauntología festiva”
<u>177</u>	Nostalgia del modernismo: The Focus Group y Belbury Poly
<u>185</u>	Memorias de otro: Asher, Philip Jeck, Black To Comm, G.E.S., Position Normal, Mordant Music

PARTE 03: LA COLORACIÓN DE LOS LUGARES

- 199 Rayos solares barrocos
209 “Siempre anhelando el tiempo que nos elude”: Introducción a *Savage Messiah* de Laura Oldfield Ford
221 Nomadalgia: *So This is Goodbye* de The Junior Boys
229 El inconsciente perdido: *Inception* de Christopher Nolan
245 “No vas a poder detenerte. Incluso quizá lo disfrutes”: *eXistenZ* y el trabajo no-cognitivo

PARTE 04: DEPRESIÓN Y RESENTIMIENTO DE CLASE

- 257 Autonomía en el Reino Unido: reflexiones sobre música y política
265 Políticas de la des-identidad
273 ¡Viva el resentimiento!
279 Bueno para nada
284 Procedencia de los textos



“LA LENTA CANCELACIÓN
DEL FUTURO”

“No hay tiempo aquí, ya no más.”

La imagen final de la serie televisiva británica *Sapphire and Steel* parece diseñada para hechizar la mente adolescente. Los dos personajes principales, interpretados por Joanna Lumley y David McCallum, se encuentran en una especie de café al costado de la ruta de la década de 1940. En la radio suena una imitación de una suave big band de jazz, al estilo de Glenn Miller. Otra pareja, un hombre y una mujer vestidos con ropa de los cuarenta, está sentada en una mesa contigua. La mujer se levanta y dice: “Esta es la trampa. Esto no es ningún lugar, y es para siempre”. A continuación, ella y su compañero desaparecen, dejando primero unos trazos espectrales y luego la nada. Sapphire y Steel entran en pánico. Revuelven los pocos objetos que hay en el café, buscando algo que les sirva para escapar. No encuentran nada, y cuando corren las cortinas, más allá de la ventana solo hay un gran vacío negro estrellado. El café, parece, es algún tipo de cápsula que flota en el espacio profundo.

Al ver hoy esta extraordinaria secuencia final, la yuxtaposición del café con el cosmos probablemente haga pensar en una combinación de Edward Hopper y René Magritte. Pero yo todavía no conocía ninguna de esas dos referencias en aquel momento; de hecho, cuando más tarde descubrí a Hopper y Magritte, sin dudarlo pensé en Sapphire y Steel. Era agosto de 1982 y yo acababa de cumplir 15 años. Pasarían otros veinte antes de que volviera a ver esas imágenes. Para ese entonces, gracias al VHS, el DVD y YouTube, daba la impresión de que prácticamente todo estaba disponible para ser visto otra vez. Bajo las condiciones de la memoria digital, es la pérdida misma la que se ha perdido.

El paso de estos treinta años solamente ha hecho que la serie parezca incluso más extraña de lo que era en su tiempo. Era ciencia ficción sin ninguna de las trampas tradicionales del género: ni naves espaciales, ni armas de rayos, ni adversarios antropomórficos: solo la estructura del túnel del tiempo desgarrándose, a lo largo de la cual surgían malévolas entidades que explotaban y expandían las grietas y fisuras en la continuidad temporal. Todo lo que sabemos de Sapphire y Steel es que eran “detectives” de un tipo particular, probablemente no humanos, enviados por una misteriosa “agencia” para reparar esos quiebres en el tiempo. “La base de *Sapphire and Steel*”, explicó el creador de la serie, P.J. Hammond, “surgió de mi deseo de escribir una historia de detectives, en la que quise incorporar el Tiempo. Siempre estuve interesado en el Tiempo, particularmente en las ideas de J.B. Priestley y H.G. Wells, pero quería tener un acercamiento diferente al tema. Entonces, en lugar de hacer que los protagonistas fueran atrás y adelante en el Tiempo, se trataba de que el Tiempo se rompiera. Una vez establecido ese precedente, me di cuenta del potencial que ofrecía, junto con las dos personas cuya tarea era impedir esos quiebres”.

Hammond había escrito previamente dramas policiales como *The Gentle Touch* y *Hunter's Walk* y programas

fantásticos para niños como *Ace of Wands* y *Dramarama*. Con *Sapphire and Steel* logró un estatus de autor que nunca conseguiría repetir. Las condiciones que hacían posible la existencia de este tipo de programas visionarios en la televisión pública desaparecerían en la década de 1980, cuando los "poderes invasores" del neoliberalismo, como los llamaría Dennis Potter –otro autor televisivo–, tomaron el control de los medios británicos. Como resultado de esa invasión, hoy parece difícil de creer que un programa con esas características pueda haber sido transmitido en el horario central de la televisión, mucho menos en la que era entonces la única cadena comercial británica, ITV. Solamente había tres canales de televisión en Gran Bretaña entonces: BBC1, BBC2 e ITV; Channel 4 haría su primera transmisión solo algunos meses más tarde.

En comparación con las expectativas generadas por *Star Wars* [*La guerra de las galaxias*], *Sapphire and Steel* parecía un producto barato y jovial. Incluso en 1982, los efectos especiales no eran muy convincentes. El hecho de que los decorados fueran minimalistas y el reparto pequeño (la mayoría de las "misiones" eran protagonizadas solo por Lumley, McCallum y algunos otros) daba la impresión de una producción teatral. Sin embargo, no había nada de *domesticidad* naturalista; *Sapphire and Steel* tenía más en común con la enigmática opresión de Harold Pinter, cuyas obras eran frecuentemente transmitidas en la televisión de la BBC durante la década de 1970.

Algunos elementos de la serie son particularmente llamativos desde la perspectiva del siglo XXI. El primero es su absoluto rechazo a un "encuentro con la audiencia a mitad de camino", del tipo que nos hemos acostumbrado a esperar. Este es parcialmente un problema conceptual: *Sapphire and Steel* era críptica, sus historias y su mundo nunca eran revelados completamente, mucho menos explicados. La serie estaba mucho más cerca de algo como la adaptación de la BBC de las novelas sobre Smiley de John le Carré –*Tinker*

Tailor Soldier Spy [El topo] había sido emitida en 1979 y su secuela, *Smiley's People* [La gente de Smiley], comenzaría a transmitirse un mes después de la finalización de *Sapphire and Steel*— que de *Star Wars*. También era una cuestión de tenor emocional: la serie y sus dos protagonistas principales carecían del humor cordial y ocurrente que es hoy algo dado por sentado en los medios de entretenimiento. El Steel de McCallum mantiene una indiferencia técnica hacia las vidas en las que de mala gana se ve involucrado; si bien nunca pierde su sentido del deber, es malhumorado e impaciente, y frecuentemente se exaspera por el modo en que los humanos “desordenan sus vidas”. Aunque la Sapphire de Lumley parece más empática, siempre queda la sospecha de que su aparente cariño por los humanos es algo así como la benigna fascinación del dueño por su mascota. La austeridad emocional que ha caracterizado a la serie desde el comienzo asume una cualidad explícitamente pesimista en esta misión final. Los paralelos con *Le Carré* son reforzados por la intensa sospecha de que, al igual que el soldado de *Tinker Tailor Soldier Spy*, los protagonistas principales han sido traicionados por los de su propio bando.

Además está la música incidental de Cyril Ornadel. Tal como Nick Edwards explicó en un posteo de 2009, la banda sonora fue “arreglada para un pequeño conjunto de músicos (predominantemente vientos), con un uso libre de tratamientos electrónicos (modulación del timbre, *eco/delay*) para intensificar el drama y la *sugestión* del horror; las entradas de Ornadel son mucho más poderosamente escalofriantes y evocativas que todo lo que se puede escuchar hoy en los medios mainstream”.¹

Uno de los objetivos de *Sapphire and Steel* era trasponer las historias de fantasmas fuera del contexto

1. Nick Edwards, “Sapphire and Steel”, *The Gutterbreakz Archives*, 13 de mayo de 2009, disponible en gutterbreakz.blogspot.com.

victoriano, para llevarlas a lugares contemporáneos todavía inhabitados o recientemente abandonados. En la misión final, Sapphire y Steel llegan a una pequeña estación de servicio. Sobre las ventanas y las paredes del garaje y del café contiguo aparece una serie de logos corporativos: Access, 7UP, Castrol GTX, LV. Este "lugar a medio camino" es una versión prototípica de lo que el antropólogo Marc Augé llamaría en su libro de 1992 "no-lugares", las zonas genéricas de tránsito (centros comerciales, aeropuertos) que cada vez más iban a dominar los espacios del capitalismo tardío.² A decir verdad, la modesta estación de servicio de *Sapphire and Steel* es pintorescamente idiosincrásica si se la compara con los genéricos monolitos clonados que proliferarán al costado de las autopistas durante los próximos treinta años.

El problema que Sapphire y Steel tienen que resolver, como siempre, concierne al tiempo. En la estación de servicio, hay una brecha de la que emergen tiempos pasados. Incesantemente, aparecen imágenes y figuras de 1925 y 1948, de modo tal que Silver, el colega de Sapphire y Steel, sostiene que "el tiempo se ha mezclado y confundido sin ningún sentido". El anacronismo, el escurrimiento de períodos discretos unos dentro de otros, fue durante toda la serie el mayor síntoma de la ruptura del tiempo. En una de sus primeras misiones, Steel se queja de que estas anomalías temporales son desatadas por la predilección de los seres humanos por mezclar artefactos de diferentes épocas. En esta misión final, el anacronismo ha conducido a la estasis: el tiempo se ha detenido. La estación de servicio está en "un bolsón, un vacío". "Todavía hay tráfico, pero no va a ninguna parte": el sonido de los coches está atrapado dentro de un zumbido repetitivo. Silver dice:

2. Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

“No hay tiempo aquí, ya no más”. Es como si toda la escena fuera una literalización de las líneas de *No Man’s Land* [*Tierra de nadie*] de Pinter: “Tierra de nadie, que nunca se mueve, que nunca cambia, que nunca envejece, que permanece por siempre glacial y silenciosa”. Hammond ha dicho que no necesariamente había imaginado que la serie terminaría allí. Pensó que le darían un descanso, para luego retornar en algún momento del futuro. No habría tal retorno, al menos no en la televisión. En 2004, Sapphire y Steel regresaron en una serie de audio-aventuras, aunque Hammond, McCallum y Lumley no estuvieron involucrados, y por ese entonces su audiencia ya no era el público televisivo, sino el tipo de nicho especialmente interesado y fácilmente abastecido por la cultura digital. Suspendidos por la eternidad, nunca liberados, sin que su complicada situación –y de hecho su proveniencia– fueran nunca explicadas del todo, la reclusión de Sapphire y Steel en ese café situado en ninguna parte es profética de una condición general, en la que la vida continúa pero el tiempo de algún modo se ha detenido.

LA LENTA CANCELACIÓN DEL FUTURO

Es la opinión de este libro que la cultura del siglo XXI está marcada por el mismo anacronismo y la misma inercia que afligía a Sapphire y Steel en su última aventura. Pero tal estasis ha sido ocultada, sepultada bajo un frenesí por la “novedad”, por el movimiento perpetuo. La “confusión del tiempo”, el montaje de épocas pasadas, ya no es más digna de ser comentada; está hoy tan expandida que ni siquiera la notamos.

En su libro *Después del futuro* Franco “Bifo” Berardi refiere a “la lenta cancelación del futuro [que] comenzó en las décadas de 1970 y 1980”. “Pero cuando digo ‘futuro’”, elabora,

no me refiero a la dirección del tiempo. Más bien estoy pensando en la percepción psicológica que emergió en la situación cultural de la modernidad progresiva, las expectativas culturales que fueron fabricadas durante el largo período de la civilización moderna y que alcanzaron su apogeo luego de la Segunda Guerra Mundial. Estas expectativas fueron moldeadas en el marco conceptual de un desarrollo siempre progresivo, aunque a través de diferentes metodologías: la mitología de la *Aufhebung* hegeliano-marxista y la fundación de la nueva totalidad del comunismo; la mitología burguesa de un desarrollo lineal del bienestar y la democracia; la mitología tecnocrática del poder universal del conocimiento científico; y así sucesivamente.

Mi generación creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales. Nunca seré capaz de vivir según la nueva realidad, sin importar cuán evidente, inconfundible o incluso encandiladora sea a escala planetaria.³

Bifo pertenece a la generación anterior a la mía, pero tanto él como yo estamos en este caso del mismo lado de la grieta temporal. Yo tampoco seré nunca capaz de ajustarme a las paradojas de la nueva situación. La tentación inmediata es enmarcar lo que estoy diciendo dentro de una narrativa cansina y familiar: es una cuestión de que lo viejo afirma que todo pasado fue mejor y no puede aceptar lo nuevo. Sin embargo, es precisamente esta imagen –y la suposición de que los jóvenes están automáticamente a la vanguardia del cambio cultural– la que es hoy anticuada.

No se trata tanto de que lo viejo retrocede frente a lo "nuevo" por miedo e incomprensión; más bien, aquellos cuyas expectativas se generaron en una época anterior tienen muchas posibilidades de verse sorprendidos por la firme

3. Franco "Bifo" Berardi, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Madrid, Enclave de Libros, 2014.

persistencia de ciertas formas reconocibles. En ningún lugar esto es tan claro como en la música popular. Muchos de los que crecimos en las décadas de 1960, 1970 y 1980 aprendimos a medir el paso del tiempo cultural a través de las mutaciones de la música popular. Pero, precisamente, el sentido del shock frente al futuro ha desaparecido en la música del siglo XXI. Es fácil demostrar esto con un simple experimento mental. Imaginemos qué pasaría si tomáramos cualquier disco lanzado en los últimos años, lo lleváramos hacia atrás en el tiempo hasta, digamos, el año 1995, y lo pasáramos en la radio. Es difícil pensar que podría causar algún tipo de sobresalto en los oyentes. Al contrario, lo que muy posiblemente chocaría a nuestra audiencia de 1995 es lo reconocible que serían los sonidos para ella: ¿realmente la música va a cambiar tan poco en diecisiete años? Contrastemos esta situación con el súbito cambio de estilos que se produjo entre la década de 1960 y la de 1990: si pudiéramos hacerle escuchar un disco de música jungle de 1993 a alguien en 1989, sonaría como algo tan nuevo que desafiaría a esa persona a repensar lo que la música es o podría ser. Mientras que la cultura experimental del siglo XX estuvo dominada por un delirio recombinatorio que nos hizo sentir que la novedad estaría disponible infinitamente, el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento. No se siente como el futuro. O, alternativamente, no se siente como si el propio siglo XXI hubiera comenzado. Permanecemos atrapados en el siglo XX, exactamente como Sapphire y Steel estaban encarcelados en el café al costado de la ruta.

La lenta cancelación del futuro ha sido acompañada por una deflación de las expectativas. Solo unos pocos podrían creer que el año próximo se publicará un disco tan bueno como, digamos, *Funhouse* de los Stooges o *There's a Riot Goin' On* de Sly Stone. Mucho menos esperamos una ruptura como la de los Beatles o la que produjo la música disco. El sentimiento de estar "tarde", de vivir tras la fie-

bre del oro, es tan omnipresente como negado. Comparen el improductivo terreno del presente con la fecundidad de períodos previos y rápidamente serán acusados de "nostálgicos". Pero la dependencia que los artistas actuales tienen de los estilos establecidos hace mucho tiempo sugiere que el momento presente sufre de una nostalgia formal, de la que nos ocuparemos en breve.

No es que nada haya pasado en el período en el que la lenta cancelación del futuro se puso en marcha. Al contrario, estos treinta años han sido un tiempo de cambio masivo y traumático. En el Reino Unido, la elección de Margaret Thatcher terminó con los molestos compromisos del llamado consenso social de posguerra. El programa político neoliberal de Thatcher se vio reforzado por una reestructuración transnacional de la economía capitalista. El desplazamiento hacia lo que fue el posfordismo –globalización, computarización ubicua y precarización laboral– resultó en una completa transformación del modo en que se organizaban el trabajo y el ocio. Mientras tanto, en los últimos diez o quince años, Internet y la tecnología de las telecomunicaciones móviles alteraron la textura de la experiencia cotidiana hasta volverla irreconocible. Sin embargo, o quizás a causa de todo esto, hay una creciente sensación de que la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente. O podría ser que, en un sentido muy importante, ya no exista más un presente susceptible de ser asido o articulado.

Consideren el destino del concepto de la música "futurista". En la música, hace rato que "futurista" ha dejado de referir a un futuro que esperamos será diferente; se ha transformado en un estilo establecido, algo así como una fuente tipográfica particular. Si se nos invita a pensar sobre lo futurista, seguramente se nos ocurrirá algo como la música de Kraftwerk, incluso si hoy es tan antigua como lo era el jazz de big band de Glenn Miller a principios de la década de 1970, cuando el grupo alemán comenzó a experimentar con sintetizadores.

¿Dónde está el equivalente de Kraftwerk en el siglo XXI? Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente se está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad.

Dos ejemplos bastan para introducir esta peculiar temporalidad. Cuando vi por primera vez el video del sencillo de 2005 de los Arctic Monkeys "I Bet You Look Good on the Dancefloor", genuinamente creí que era algún tipo de artefacto perdido de un momento cercano a 1980. Todo en el video –la iluminación, los cortes de pelo, la ropa– estaba armado para dar la impresión de que era una performance en *The Old Grey Whistle Test*, el "show de rock serio" de la BBC2. Pero tampoco había ninguna discordancia entre el look y el sonido. Al menos para una escucha casual, perfectamente podría haber sido un grupo postpunk de comienzos de la década de 1980. De hecho, si alguien realizara una versión del experimento mental que propuse más arriba, sería fácil que imaginara que "I Bet You Look Good on the Dancefloor" suena en *The Old Grey Whistle Test* en 1980 sin causar ninguna desorientación en los espectadores. Como yo, seguramente pensarían que las menciones a "1984" en la letra referían al futuro.

Debería haber algo asombroso en esto. Cuenten veinticinco años hacia atrás a partir de 1980 y se encontrarán en los comienzos del rock and roll. En 1980, un disco con el sonido de Buddy Holly o Elvis habría parecido extemporáneo. Por supuesto, esos discos se editaron en 1980, pero fueron promocionados como retro. Si los Arctic Monkeys no se posicionaron como un grupo "retro", fue parcialmente porque no había un "ahora" con el que contrastar

su retrospectión. En la década de 1990, era posible considerar algo como el *revivalismo* del britpop a través de una comparación con el experimentalismo que tenía lugar en el underground del dance británico y en el R&B estadounidense. Hacia 2005, el ritmo de innovación en estas dos áreas había disminuido enormemente. La música dance británica continúa siendo mucho más vibrante que el rock, pero los cambios que ocurren en ella son pequeños, incrementales y, en la mayoría de los casos, detectables solamente por los iniciados: ya no queda nada del desplazamiento de la sensación que se escuchaba en el pasaje de la música rave al jungle y del jungle al garage en la década de 1990. Al momento de escribir esto, uno de los sonidos dominantes en el pop (la música dance globalizada que ha reemplazado al R&B) no se parece a otra cosa que al euro-trance, un cóctel particularmente insulso de la Europa de la década de 1990, hecho con algunos de los componentes más insípidos del house y el techno.

Segundo ejemplo. Escuché por primera vez la versión de Amy Winehouse de "Valerie" mientras caminaba por un centro comercial, quizás el sitio perfecto para consumirla. Hasta entonces, creía que "Valerie" había sido grabada originalmente por la laboriosa banda indie The Zutons. Pero, por un instante, el sonido soul de la grabación, añejado de la década de 1960, y la voz (que en una primera escucha casual no reconocí que era de Winehouse) me hicieron revisar esa creencia: la versión de The Zutons era un cover de esta canción aparentemente "más vieja" que todavía no había escuchado nunca hasta ese momento. Claro que no me costó mucho darme cuenta de que el sonido soul de los sesenta era en realidad una simulación; se trataba en efecto de un cover de la canción de The Zutons, hecho en el estilo retro que es la especialidad de su productor, Mark Ronson.

Las producciones de Ronson parecen estar diseñadas para ilustrar lo que Fredric Jameson denominó el "modo

nostálgico". En sus escritos notablemente visionarios sobre el posmodernismo, Jameson identifica el inicio de esta tendencia a comienzos de la década de 1980. Lo que hace que "Valerie" y los Arctic Monkeys sean ejemplos típicos del posmodernismo retro es el modo en que representan el anacronismo. Si bien son suficientemente "históricos" –en una primera escucha parecen ser del período que imitan–, hay algo en ellos que no termina de encajar del todo. Las discrepancias en la textura –resultado de las técnicas de grabación y los estudios modernos– denotan que no pertenecen ni al presente ni al pasado, sino a una era implícita "sin tiempo", unos eternos sesenta o unos eternos ochenta. El sonido "clásico", cuyos elementos se liberaron de las presiones de ser históricamente adecuados, puede verse ahora fortalecido por las nuevas tecnologías.

Es importante aclarar lo que Jameson quiere decir con "modo nostálgico". No se refiere a la nostalgia psicológica: de hecho, el modo nostálgico tal como lo teoriza Jameson excluye la nostalgia psicológica, en cuanto esta surge solamente cuando un sentido coherente del tiempo histórico se rompe. El tipo de figura capaz de exhibir y expresar un deseo por el pasado pertenece, en realidad, a un momento paradigmáticamente modernista; pensemos, por ejemplo, en los ingeniosos ejercicios de Proust y Joyce para recuperar el tiempo perdido. El modo nostálgico de Jameson se entiende mejor en términos de un apego *formal* a las técnicas y fórmulas del pasado, una consecuencia del abandono del desafío modernista de crear formas culturales innovadoras adecuadas a la experiencia contemporánea. El ejemplo de Jameson es la película de Lawrence Kasdan, casi olvidada hoy, *Body Heat* [*Cuerpos ardientes*], de 1981. Si bien el film transcurría oficialmente en la década de 1980, parecía pertenecer a los treinta. "Body Heat no es técnicamente una película nostálgica", escribe Jameson,

puesto que está ambientada en un emplazamiento contemporáneo, en un pueblecito de Florida cerca de Miami. Por otro lado, esta contemporaneidad técnica es de lo más ambigua [...] Técnicamente, sus objetos (sus coches, por ejemplo) son productos de los años 1980, pero todo en la película conspira para difuminar esa referencia contemporánea inmediata y hacer posible que esto se reciba también como una obra nostálgica, como un relato ambientado en algún pasado nostálgico indefinible, digamos unos años treinta eternos, más allá de la historia. Me parece sintomático en extremo encontrar el mismo estilo de película nostálgica que invade y coloniza incluso las películas actuales que tienen ambientación contemporánea, como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Pero si esto es así, es una terrible acusación del mismo capitalismo de consumo, o por lo menos un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y la historia.⁴

Lo que impide que *Body Heat* sea una pieza francamente de época o una película nostálgica es su negación de toda referencia explícita al pasado. El resultado es el anacronismo, y la paradoja es que este "borramiento de la contemporaneidad oficial", esta "mengua de historicidad", es cada vez más común en nuestra experiencia de los productos culturales. Otro de los ejemplos de Jameson referidos al modo nostálgico es *Star Wars*:

Una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones que crecieron entre los años 1930 y 1950 estuvo constituida por seriales emitidos los sábados por la tarde con malvados

4. Fredric Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

extraterrestres, auténticos héroes norteamericanos, heroínas en conflicto, el rayo de la muerte o la caja de la condenación, y el melodrama que terminaba en circunstancias críticas y cuyo desenlace milagroso tenía que verse el próximo sábado por la tarde. *Star Wars* reinventa esta experiencia en forma de pastiche: es decir, ya no tiene sentido parodiar esos seriales, puesto que se extinguieron hace mucho tiempo. Lejos de ser una sátira inútil de esas formas ahora muertas, *Star Wars* satisface un profundo (¿podría decir incluso reprimido?) anhelo de experimentarlas de nuevo: es un objeto complejo en el cual, en un primer nivel, los niños y adolescentes pueden tomarse las aventuras en serio, mientras que el público adulto puede satisfacer un deseo más profundo y más apropiadamente nostálgico de regresar a ese período más antiguo y experimentar de nuevo sus extraños y viejos artefactos estéticos.⁵

No hay aquí nostalgia por un período histórico (o si la hay, es solo indirecta): el anhelo sobre el que Jameson escribe es el deseo de una forma. *Star Wars* es un ejemplo particularmente resonante del anacronismo posmoderno debido al modo en que usó la tecnología para esconder su forma arcaica. *Star Wars* podía parecer nueva, ocultando que su origen eran las formas de aquellas rancias series de aventuras, porque sus efectos especiales sin precedentes descansaban en las últimas tecnologías. Si, de manera paradigmáticamente modernista, Kraftwerk utilizó la tecnología para permitir la emergencia de nuevas formas, el modo nostálgico subordinó la tecnología a la tarea de renovar lo viejo. El efecto fue disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto.

El futuro no desapareció de la noche a la mañana. La expresión de Berardi “la lenta cancelación del futuro” es tan acertada porque captura el gradual pero incesante

5. Fredric Jameson, *ibíd.*

modo en que el futuro se ha visto erosionado durante los últimos treinta años. La crisis actual de la temporalidad cultural se sintió por primera vez a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, pero solo en la primera década del siglo XXI se volvió endémica la "discronía", como la llama Simon Reynolds. Esta discronía, esta dislocación temporal, debería sentirse siniestra, pero sin embargo, la predominancia de la "retromanía", otro término de Reynolds, implica que aquella ha perdido toda carga de *unheimlich*:⁶ en la actualidad se da por sentado el anacronismo. El posmodernismo de Jameson –con sus tendencias hacia la retrospectión y el pastiche– ha sido naturalizado. Tomemos el caso de alguien como la enormemente exitosa Adele: si bien su música no es promocionada como retro, tampoco hay nada en ella que indique que pertenece al siglo XXI. Como mucha de la producción cultural contemporánea, sus grabaciones están saturadas de un vago pero persistente sentimiento del pasado que no refiere a ningún momento histórico específico.

Jameson equipara la "mengua de historicidad" posmoderna con la "lógica cultural del capitalismo tardío", pero dice poco acerca de por qué ambas significan lo mismo. ¿Por qué la llegada del capitalismo neoliberal y posfordista condujo a una cultura de la retrospectión y el pastiche? Quizás podríamos aventurar aquí un par de conjeturas provisionales. La primera concierne al consumo. ¿Podría ser que la destrucción de la solidaridad y la seguridad por

6. Sigmund Freud, "Lo Ominoso", en *Obras completas*, Vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992 [1919]. Allí, en el contexto de un complejo análisis filológico de las acepciones y posibles traducciones del término alemán *Unheimliche*, Freud destaca la siguiente definición: "Se llama *unheimlich* [siniestro/ominoso] a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto [...] ha salido a la luz". Ver además el texto "El hogar es donde está el espectro: la hautología de *El resplandor*" en este mismo libro. [N. del T.]

parte del capitalismo neoliberal trajo consigo un ansia compensatoria por lo establecido y lo familiar? Paul Virilio escribió sobre la "inercia polar", que es un tipo de efecto y un contrapeso de la masiva aceleración de las comunicaciones. El ejemplo de Virilio es Howard Hughes, que vivió quince años en una habitación de hotel, viendo una y otra vez *Ice Station Zebra* [*Estación polar cebra*], de 1968. Hughes, quien una vez fuera un pionero de la aeronáutica, se transformó en un explorador temprano del terreno existencial que el ciberespacio más tarde abriría, en el que ya no es necesario moverse físicamente para acceder a la totalidad de la historia de la cultura. O, como Berardi ha argumentado, la intensidad y precariedad de la cultura del trabajo del capitalismo tardío deja a las personas en un estado en el que están simultáneamente exhaustas y sobreestimuladas. La combinación del trabajo precario y las comunicaciones digitales conduce a un déficit de atención. Berardi sostiene que en este estado insomne y asfixiante la cultura se vuelve algo desertizado. El arte de la seducción toma mucho tiempo, y según Berardi, algo como el Viagra responde no a un déficit biológico, sino a uno cultural: desesperadamente cortos de tiempo, energía y atención, demandamos soluciones rápidas. Como la pornografía, otro de los ejemplos de Berardi, lo retro ofrece la promesa rápida y fácil de una variación mínima sobre una satisfacción que es familiar.

La otra explicación del vínculo entre capitalismo tardío y retrospectión se centra en la producción. A pesar de toda la retórica de la novedad y la innovación, el capitalismo neoliberal ha privado gradual pero sistemáticamente a los artistas de los recursos necesarios para producir lo nuevo. En el Reino Unido, el Estado de bienestar de posguerra y las subvenciones para el mantenimiento de la educación universitaria constituyeron una fuente indirecta de financiación para la mayoría de los experimentos de la cultura popular entre la década de 1960 y la de 1980. El

subsiguiente ataque práctico e ideológico a los servicios públicos significó una reducción severa de uno de los espacios donde los artistas podían protegerse de la presión de producir algo que fuera inmediatamente exitoso. En la medida en que el servicio público se mercantilizó, surgió una tendencia creciente a distribuir productos culturales que se parecían a lo que ya era exitoso. El resultado de todo esto es que el tiempo social disponible para salirse del trabajo y sumergirse en los productos culturales declinó drásticamente. Si hay un factor que contribuye más que el resto al conservadurismo cultural, es la enorme inflación del costo de los alquileres y las hipotecas. No es un accidente que el florecimiento de la invención cultural en Londres y Nueva York a finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 (en las escenas punk y postpunk) coincidiera con la disponibilidad de propiedades baratas y ocupadas en esas ciudades. Desde entonces, la declinación de la vivienda social, los ataques a los okupas y el delirante aumento de los precios de las propiedades han provocado una disminución masiva del tiempo y la energía disponibles para la producción cultural. Pero quizá solo con la llegada del capitalismo de las comunicaciones digitales esta situación alcanzó un punto de crisis terminal. Naturalmente, el déficit de atención descrito por Berardi se aplica tanto a los productores como a los consumidores. Para poder producir lo nuevo se necesitan ciertos momentos de retirada de, por ejemplo, la sociabilidad y de las formas culturales preexistentes. Pero la forma dominante actual de ciberespacios en redes sociales, con sus infinitas oportunidades para el microcontacto y su aluvión de links de YouTube, hace que la retirada sea más difícil que nunca. Como Simon Reynolds concisamente lo plantea: en los últimos años, la vida cotidiana se ha acelerado, pero la cultura se ha enlentecido.

Sin importar cuáles sean las causas de esta patología temporal, es claro que ningún área de la cultura occidental

es inmune a ellas. Los antiguos reductos del futurismo, como la música electrónica, ya no ofrecen un escape a la nostalgia formal. La cultura musical es en muchos modos paradigmática del destino de la cultura bajo el capitalismo posfordista. Al nivel de la forma, la música está encerrada en el pastiche y la repetición. Pero su infraestructura ha sido sometida a un cambio masivo e impredecible: los viejos paradigmas de consumo, venta y distribución se están desintegrando; las descargas eclipsan a los objetos físicos, las disquerías cierran y el arte de tapa desaparece.

¿POR QUÉ UNA HAUNTOLOGÍA?⁷

¿Qué tiene que ver el concepto de hauntología con todo esto? De hecho, la noción comenzó a ser usada con cierta reticencia en el ámbito de la música electrónica a mediados de la década pasada. En general me parece que Jacques Derrida, el creador del término, es un pensador bastante frustrante. Tan pronto como se estableció en ciertas áreas de la academia, el proyecto filosófico que Derrida fundó se instaló como un culto piadoso de la indeterminación. En sus peores versiones, la deconstrucción transformó la evasión de toda declaración definitiva en una enmarañada virtud. La deconstrucción fue un tipo de patología escéptica, que indujo a sus seguidores al hermetismo, a la debilidad en la fijación de metas y a la duda compulsiva. Elevó algunos modos particulares de la práctica académica –la sacerdotal opacidad de Heidegger, el énfasis de la teoría literaria en la inestabilidad definitiva de toda interpretación– a

7. Pese a que en la traducción disponible en español de *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, el término “*hauntologie*” se tradujo como “espectrología”, hemos optado en este libro por el neologismo “hauntología” debido a su uso establecido y difundido en el campo de la crítica musical. [N. del T.]

imperativos cuasiteológicos. Los circunloquios de Derrida parecían una influencia desintensificadora.

No es irrelevante señalar aquí que mi primer encuentro con Derrida tuvo lugar en un medio que ha desaparecido. Fue en las páginas de la *New Musical Express* (*NME*) que su nombre surgía mencionado por los periodistas más interesantes de la década de 1980. (Y, en realidad, parte de mi frustración con la obra de Derrida provino de la desilusión. El entusiasmo de los críticos de la *NME* como Ian Penman y Mark Sinker por Derrida, y la inventiva formal y conceptual que él parecía provocar en su escritura, crearon una serie de expectativas que su misma obra no pudo satisfacer cuando eventualmente llegué a leerla.) Es difícil de creer hoy, pero la *NME*, junto con la televisión pública, constituía un tipo de educación suplementaria e informal, en la que la teoría adquiría un glamour extraño y lustroso. También había visto a Derrida en la película de Ken McMullen *Ghost Dance*, que era transmitida en las trasnoches del Canal 4 cuando la cadena recién comenzaba, una época previa al VCR en la que tenía que lavarme la cara con agua fría una y otra vez para tratar de mantenerme despierto.

Derrida acuñó el término "hauntología" en su libro *Espectros de Marx*. "Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto", escribe.⁸ La hauntología era ese concepto, o *puncepto*.⁹ El juego de palabras se realizaba sobre la noción de "ontología", el estudio filosófico de lo que se puede decir que existe. "Hauntología" era sucesor de otras nociones previas de Derrida, como "la huella" y "la *différance*", y como esos términos tempranos, refería al hecho de que nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que

8. Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995.

9. "Pun" en inglés significa "juego de palabras". [N. del T.]

existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad. Tal como ilustra el famoso ejemplo, los términos lingüísticos particulares no obtienen su significado de sus cualidades positivas, sino de su diferencia con el resto de los términos. De allí surgen las ingeniosas deconstrucciones derridianas de la “metafísica de la presencia” y del “fonocentrismo”, que exponen el modo en que ciertas formas dominantes del pensamiento han privilegiado (incoherentemente) la voz por sobre la escritura.

Pero la hauntología explícitamente pone en juego la cuestión del tiempo de un modo diferente al de la huella y la *différance*. Una de las citas recurrentes de *Espectros de Marx* está tomada de *Hamlet*: “El tiempo está fuera de quicio” y, en su libro *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Martin Hägglund argumenta que es posible ver toda la obra de Derrida con relación a este concepto de tiempo partido. “El objetivo de Derrida”, explica, “es formular una ‘hauntología’ general, en contraste con la ‘ontología’ tradicional que piensa al ser en términos de una presencia idéntica a sí misma. Lo importante sobre la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con *lo que ya no es más* o con *lo que todavía no es*”.¹⁰

¿Es la hauntología entonces un intento de revivir lo sobrenatural o es solo una figura del habla? El modo de salir de esta inútil oposición es pensar la hauntología como *la agencia de lo virtual*, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente). Freud y Marx, los dos grandes pensadores de la modernidad, descubrieron diferentes modos en los que se da esta causalidad espectral. El mundo del

10. Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, California, Stanford University Press, 2008.

capitalismo tardío, gobernado por las abstracciones financieras, es claramente un mundo en el que las virtualidades son efectivas; y quizás el más siniestro "espectro de Marx" sea el capital mismo. Pero tal como Derrida destaca en *Ghost Dance*, el psicoanálisis es también una "ciencia de fantasmas", un estudio de cómo ciertos eventos que reverberan en la psiquis se transforman en apariciones.

Refiriendo nuevamente la distinción de Hägglund entre *lo que ya no es más* y *lo que todavía no es*, podemos diferenciar provisoriamente dos direcciones de la hauntología. La primera remite a lo que ya *no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática "compulsión a repetir" un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha* ocurrido actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente: un atractor –para usar el término matemático que designa a un conjunto de valores hacia los que tiende un sistema–, o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente. El "fantasma del comunismo" sobre el que Marx y Engels advirtieron en las primeras líneas del *Manifiesto comunista* era justamente un fantasma de este tipo: una virtualidad cuya amenazante llegada ya jugaba un rol socavando el estado presente de las cosas.

Además de ser una etapa en el propio proyecto filosófico deconstructivo de Derrida, *Espectros de Marx* significó también un compromiso específico con su contexto histórico inmediato, marcado por la desintegración del imperio soviético. O más bien, fue un compromiso con la supuesta desaparición de la historia proclamada por Francis Fukuyama en su *The End of History and the Last Man* [*El fin de la Historia y el último hombre*]. ¿Qué es lo que va a ocurrir ahora que el socialismo real existente ha colapsado y el capitalismo puede asumir una dominación completa, dado que sus demandas de dominio global ya no se ven frustradas por la existencia de otro bloque, sino solamente por pequeñas islas de resistencia como Cuba y Corea del Norte?

La época de lo que he llamado “realismo capitalista” –la creencia generalizada de que no hay alternativa al capitalismo– se ve asediada no por la aparición del espectro del comunismo, sino por su desaparición. Como escribió Derrida:

Hay, hoy en día, en el mundo, un discurso dominante [...] Este discurso dominador tiene, con frecuencia, la forma maníaca, jubilosa e incantatoria que Freud asignaba a la fase llamada triunfante en el trabajo del duelo. La incantación se repite y se ritualiza, mantiene y se mantiene con fórmulas, como prescribe toda magia animista. Vuelve a la cantinela y al refrán. Al ritmo de un paso cadencioso, clama: Marx ha muerto, el comunismo está muerto, bien muerto, con sus esperanzas, su discurso, sus teorías y sus prácticas, ¡viva el capitalismo, viva el mercado, sobreviva el liberalismo económico y político!¹¹

Espectros de Marx fue también un conjunto de especulaciones sobre las tecnologías mediáticas (o posmediáticas) que el capitalismo instaló en su propio territorio, que ahora es global. En este sentido, la hauntología no fue de ningún modo algo minoritario; fue algo endémico en la época de la “tecno-tele-discursividad”, la “tecno-tele-iconicidad”, los “simulacros” y las “imágenes sintéticas”. La discusión sobre lo “tele-” muestra que la hauntología remite tanto a una crisis espacial como a una temporal. Teóricos como Paul Virilio y Jean Baudrillard –*Espectros de Marx* puede también ser leído como un ajuste de cuentas entre Derrida y esos autores– han reconocido que las “tele-tecnologías” colapsan tanto el espacio como el tiempo. Eventos distantes en el espacio pueden estar instantáneamente disponibles para una audiencia. Ni Baudrillard ni Derrida vivieron para ver los efectos completos –sin dudas debería decir los efectos

11. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, op. cit.

completos *hasta ahora*- de la "tele-tecnología" que más radicalmente contrajo el tiempo y el espacio: el ciberespacio. Pero aquí tenemos una primera razón de por qué el concepto de "hauntología" debería vincularse con la cultura popular en la primera década del siglo XXI: fue en ese momento cuando el ciberespacio alcanzó un dominio sin precedentes sobre la recepción, la distribución y el consumo cultural, especialmente de la cultura musical.

Aplicado a la cultura musical -en mis propios escritos y en los de otros críticos como Simon Reynolds y Joseph Stannard- el término "hauntología" designa antes que nada una confluencia de artistas. La palabra "confluencia" es crucial aquí, ya que estos artistas -William Basinski, el sello Ghost Box, The Caretaker, Burial, Mordant Music, Philip Jeck, entre otros- convergieron en un mismo terreno sin influenciarse realmente unos a otros. Lo que compartieron no fue tanto un sonido sino una sensibilidad, una orientación existencial. Los artistas que iban a ser llamados hauntológicos estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria; de allí su fascinación por la televisión, los discos de vinilo, los cassettes y los sonidos de esos artefactos tecnológicos que estaban desapareciendo. Esta fijación en la memoria materializada condujo a la que quizá sea la principal marca sonora de la hauntología: el uso de ese sonido crepitante que hace la púa al rozar la superficie del vinilo. El crack nos hace conscientes de que estamos escuchando un tiempo fuera de quicio; nos impide caer en la ilusión de la presencia. Invierte el orden normal de escucha según el cual, como Ian Penman ha señalado, estamos habituados a que el "ruido" de la grabación sea reprimido. No solo nos damos cuenta de que los sonidos que escuchamos están grabados, sino que también somos conscientes de los sistemas de reproducción que utilizamos para acceder a esas grabaciones. Y sobrevolando la hauntología sonora está la diferencia

entre lo analógico y lo digital: una gran cantidad de tracks hauntológicos han sido reconsideraciones de la cualidad física de los medios analógicos en la época del éter digital. Por supuesto que los archivos mp3 son materiales, pero su materialidad permanece oculta para nosotros, en contraste con la materialidad táctil de los vinilos e incluso de los CDs.

Sin dudas, un anhelo de ese viejo régimen material juega un rol en la melancolía que satura a la música hauntológica. Para encontrar las causas más profundas de esa melancolía, basta con dar una mirada al título del disco de Leyland Kirby: *Sadly, The Future Is No Longer What It Was* [Lamentablemente, el futuro ya no es lo que era]. En la música hauntológica hay un reconocimiento implícito de que las esperanzas creadas por la electrónica de posguerra o por la eufórica música dance de la década de 1990 se han evaporado; no solo el futuro no ha llegado, sino que ni siquiera parece ya posible. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta música constituye la negación a abandonar el deseo de futuro. Esta negación otorga una dimensión política a la melancolía, ya que equivale a un rechazo a acomodarse a los horizontes cerrados del realismo capitalista.

NO DEJAR IR AL FANTASMA¹²

En términos de Freud, tanto el duelo como la melancolía tienen que ver con la pérdida. Pero mientras que el duelo es la lenta y dolorosa retirada de la libido del objeto perdido, en la melancolía la libido aparece unida a lo que ha desaparecido. Para que el duelo verdaderamente

12. "To give up the ghost", puede traducirse literalmente como "dejar ir al fantasma" o también como "entregar el alma". En inglés corriente la expresión se utiliza como sinónimo de "morir" o "dejar de funcionar". [N. del T.]

comience, dice Derrida en *Espectros de Marx*, la muerte debe ser conjurada: "La conjuración debería asegurarse de que el muerto no volverá: deprisa, hacer todo lo necesario para que su cadáver permanezca localizado, en lugar seguro, en descomposición allí mismo donde ha sido inhumado, incluso embalsamado como gustaba de hacerse en Moscú".¹³ Pero también están aquellos que se niegan a permitir el entierro del cuerpo, así como existe un peligro de (sobre) matar algo de un modo tal que pueda volverse un espectro, una pura virtualidad. "Las sociedades capitalistas", escribe Derrida, "siempre pueden dar un suspiro de alivio y decirse a sí mismas: el comunismo está acabado desde el desmoronamiento de los totalitarismos del siglo XX, y no solo está acabado sino que no ha tenido lugar, no fue más que un fantasma. No pueden sino denegarlo, denegar lo innegable mismo: un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer".¹⁴

La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o -lo que a veces es lo mismo- de la negación del fantasma a abandonarnos. El espectro no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista.

En la hauntología del siglo XXI no está en juego la desaparición de un objeto particular. Lo que se ha desvanecido es una tendencia, una trayectoria virtual. Un nombre que sirve para identificar esta tendencia es "modernismo popular". La ecología cultural a la que me referí más arriba -la prensa musical y los sectores más dinámicos de los medios públicos- fue parte del modernismo popular británico, al igual que el postpunk, la arquitectura brutalista, las ediciones de bolsillo de

13. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, op. cit.

14. *Ibid.*

Penguin y el BBC Radiophonic Workshop. Este modernismo popular reivindicó retrospectivamente el proyecto elitista del modernismo. Simultáneamente, la cultura popular estableció de manera definitiva que no estaba condenada a ser populista. Ciertas técnicas modernistas particulares no solo fueron diseminadas, sino también reelaboradas y extendidas colectivamente; y la tarea modernista de producir formas adecuadas para el momento presente fue admitida y renovada. Si bien no fui consciente de este hecho en su momento, esto equivale a decir que la cultura que configuró la mayoría de mis primeras expectativas era esencialmente un modernismo popular, y los escritos recogidos en *Los fantasmas de mi vida* buscan aceptar la desaparición de las condiciones que les permitieron existir.

Vale la pena detenerse aquí un instante para distinguir la melancolía hauntológica a la que me estoy refiriendo de otros dos tipos de melancolía. La primera es la que Wendy Brown llama "melancolía de izquierda". En esa perspectiva, todo lo que he dicho puede ser interpretado como un tipo de resignación melancólica izquierdista: si bien no eran perfectas, las instituciones de la socialdemocracia eran mucho mejores que cualquier cosa que podamos esperar del presente; quizás incluso sean lo mejor que podamos esperar... En su ensayo "Resisting Left Melancholy" Brown ataca a "una izquierda que opera sin una crítica radical y profunda del *statu quo* ni una alternativa convincente al orden de cosas existente. Pero quizá lo más problemático es que se trata de una izquierda que se aferra más a sus imposibilidades que a su productividad potencial; una izquierda que se siente más a gusto en su marginalidad y en su fracaso que en su esperanza; una izquierda que entonces queda atrapada en una estructura de compromisos melancólicos con ciertas tensiones de su propio pasado, hoy muerto, cuyo espíritu es fantasmal, cuya estructura de deseos

mira rigurosamente hacia atrás".¹⁵ Lo que hace que la melancolía que analiza Brown sea tan perniciosa es su cualidad renegadora. El melancólico de izquierda que describe Brown es un depresivo que cree que es realista; alguien que ya no tiene la expectativa de que su deseo de transformación radical pueda ser alcanzado, pero que tampoco reconoce que se ha rendido. En su discusión con el ensayo de Brown en *El horizonte comunista*, Jodi Dean refiere a la fórmula de Lacan: "De lo único que se puede ser culpable es de ceder terreno relativo al deseo personal, y el desplazamiento que Brown describe –de una izquierda que confiadamente asumió que el futuro le pertenecía a una izquierda que hace una virtud de su incapacidad de actuar– parece ejemplificar la transición del deseo (que en términos lacanianos es el deseo de desear) a la pulsión (un goce a través del fracaso). El tipo de melancolía del que hablo, al contrario, consiste no en renunciar al deseo sino en negarse a ceder. Es decir, consiste en la negación a ajustarse a lo que las condiciones actuales llaman 'realidad', incluso si el costo de esa negación es que te sientas como un paria en tu propio tiempo".¹⁶

El segundo tipo de melancolía del que debe separarse la melancolía hauntológica es la que Paul Gilroy llama "melancolía poscolonial". Gilroy define la melancolía en términos de una elusión; se trata de evadir "las dolorosas obligaciones de trabajar sobre los sombríos detalles de la historia imperial y colonial y transformar la culpa paralizante en una vergüenza productiva que pueda conducir a la construcción de una nacionalidad multicultural que no sea fóbica a la posibilidad de exponerse a los extraños

15. Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy", *boundary 2*, vol. 26, n° 3, 1999, disponible en www.muse.jhu.edu.

16. Jodi Dean, *El horizonte comunista*, Barcelona, Bellaterra, 2013.

o a la otredad".¹⁷ Proviene de la "pérdida de una fantasía de omnipotencia". Como la melancolía de izquierda de Brown, la melancolía poscolonial es una forma negativa de melancolía: su "marca de fábrica", escribe Gilroy, es una "euforia maníaca por la miseria, la aversión de sí mismo y la ambivalencia".¹⁸ El melancólico poscolonial no se niega (solamente) a aceptar el cambio; en cierto modo, se niega a aceptar que el cambio ha ocurrido. Se aferra sin coherencia a la fantasía de omnipotencia al experimentar el cambio como si solo fuera declinación y fracaso, del cual, naturalmente, culpa al inmigrante-otro. La incoherencia aquí es obvia: si el melancólico poscolonial fuera realmente omnipotente, ¿cómo podría ser dañado por el inmigrante? A primera vista, sería posible considerar a la melancolía hauntológica como una variante de la melancolía poscolonial: otro ejemplo de chicos blancos lamentándose por los privilegios perdidos... pero esto equivaldría a enfrentar lo que se ha perdido solamente en términos del peor resentimiento, en lo que Alex Williams ha denominado "solidaridad negativa": una invitación a celebrar no un aumento de nuestra libertad, sino el hecho de que otro grupo ha sido objeto de una miserabilización. Y esto es especialmente triste cuando el grupo en cuestión es predominantemente de clase trabajadora.

¿NOSTALGIA DE QUÉ?

Surge así nuevamente el problema de la nostalgia: ¿es la hauntología, como muchos de sus críticos han sostenido, simplemente otro nombre para la nostalgia? ¿Se trata de

17. Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.

18. *Ibíd.*

extrañar la socialdemocracia y sus instituciones? Dada la ubicuidad de la nostalgia formal que describí más arriba, la pregunta debería ser: *¿nostalgia de qué?* Es raro tener que *aclarar* que comparar el presente de un modo desfavorable con el pasado no es algo automáticamente nostálgico o culposo, pero el poder de las presiones deshistorizantes del populismo es tan grande que la aclaración debe ser hecha explícitamente. El populismo propaga la ilusión relativista de que la intensidad y la innovación están distribuidas homogéneamente en todos los períodos culturales. Es la tendencia a sobrestimar falsamente el pasado la que provoca que la nostalgia sea mayor: pero una de las lecciones que nos da Andy Beckett en su historia de Gran Bretaña en la década de 1970, *When the Lights Went Out*, es que en muchos sentidos subestimamos falsamente un período como los setenta. En efecto, Beckett muestra que el realismo capitalista fue construido sobre una mitificación monstruosa de la década. A la inversa, nos vemos inducidos a sobrestimar falsamente el presente; y aquellos que no pueden recordar el pasado, están condenados a que le vendan ese mismo pasado una y otra vez, indefinidamente.

Si bien la década de 1970 fue en varios sentidos mucho mejor de lo que el neoliberalismo quiere que recordemos, debemos reconocer que la distopía capitalista de la cultura del siglo XXI no es algo que simplemente nos impusieron, sino que fue construida a partir de nuestros propios deseos capturados. "Casi todo lo que en los últimos treinta años tenía miedo de que ocurriera ha ocurrido", observó Jeremy Gilbert. "Todo sobre lo que mis mentores políticos me habían advertido que podría ocurrir, desde que era un chico que creció en un complejo de viviendas sociales en el norte de Inglaterra a comienzos de los ochenta, o un estudiante secundario que leía las denuncias contra el thatcherismo en la prensa de izquierda algunos años más tarde, resultó tan mal como me habían dicho que resultaría. Y sin embargo, no deseo vivir cuarenta años atrás. El punto parece ser:

este es el mundo al que todos le teníamos miedo, pero de algún modo es también el mundo que queríamos.”¹⁹ Pero no deberíamos tener que elegir entre, digamos, Internet y la seguridad social. Un modo de pensar la hauntología es que sus futuros perdidos no nos fuerzan a falsas elecciones de ese tipo. Al contrario, lo que nos acecha es el espectro de un mundo en el que todas las maravillas de las tecnologías de la comunicación puedan ser combinadas con un sentido de la solidaridad mucho más fuerte que cualquier cosa que la socialdemocracia hubiera podido producir. El modernismo popular no fue de ningún modo un proyecto completo, un cenit inmaculado que no necesitaba de ninguna mejora posterior. En la década de 1970, ciertamente, la cultura se abrió a la inventiva de la clase trabajadora de un modo que es apenas imaginable hoy para nosotros; pero también fue una época en la que el racismo, el sexismo y la homofobia eran características rutinarias de los medios masivos. No hace falta decir que la lucha contra el racismo y el (hetero)sexismo no ha sido ganada en este tiempo, pero ha habido avances hegemónicos significativos, incluso si el neoliberalismo ha corroído la infraestructura socialdemocrática que permitió una creciente participación de la clase trabajadora en la producción cultural. La desarticulación entre la clase, por un lado, y la raza, el género y la sexualidad, por el otro, ha sido de hecho central para el éxito del proyecto neoliberal, que grotescamente instaló la idea de que el mismo neoliberalismo es una precondition para los logros obtenidos en las luchas antirracistas, antisexistas y antiheterosexistas.

La hauntología no anhela un período temporal particular, sino la reanudación de los *procesos* de democratización

19. Jeremy Gilbert, “Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age”, *Open Democracy UK*, 13 de julio de 2012, disponible en www.opendemocracy.net

y pluralismo a los que se refiere Gilroy. Quizás sea útil recordar que la socialdemocracia solo retrospectivamente se transformó en una totalidad resuelta; en su época, era una "formación de compromiso", para usar la terminología freudiana, que la izquierda veía como una cabecera de puente a partir de la cual nuevas batallas podrían ser ganadas. Lo que debe asediarnos no es el *ya no más* de la socialdemocracia tal como existió, sino el *todavía no* de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros –los espectros de los futuros perdidos– cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista.

La cultura musical fue central en la proyección de los futuros que se han perdido. El término *cultura* musical es crucial aquí, ya que la cultura que formó una constelación alrededor de la música (la moda, los discursos, el arte de tapa) ha sido tan importante como la música misma para conjurar de manera seductora mundos desconocidos. El desmantelamiento de la cultura musical en el siglo XXI –el horrendo regreso de los capitanes de la industria y de los "chicos buenos" al pop mainstream, la importancia del "reality" en el entretenimiento popular, la creciente tendencia de los protagonistas de la cultura musical a verse y vestirse como versiones mejoradas quirúrgica y digitalmente de la gente común, el énfasis puesto en la exteriorización gimnástica de los sentimientos en el canto– ha jugado un rol importante en el condicionamiento que sufrimos para aceptar el modelo de consumo capitalista de lo ordinario. Michael Hardt y Antonio Negri tienen razón cuando dicen que la perspectiva revolucionaria sobre las luchas de raza, género y sexualidad excede ampliamente la demanda por el reconocimiento de las diferentes identidades. En última instancia, se trata del desmantelamiento de la identidad. "No debemos olvidar que este proceso revolucionario de la abolición de la identidad es monstruoso, violento y traumático. No intentes salvarte a ti mismo, ¡es más, tu propio

sí mismo tiene que ser sacrificado! Esto no significa que la liberación nos arroje a un mar de indiferencia sin objetos de identificación, sino que las identidades existentes ya no servirán de sostén.”²⁰ Hardt y Negri señalan correctamente las dimensiones traumáticas de esta transformación pero, como advierten a continuación, ella también tiene sus aspectos felices. A lo largo del siglo XX, la cultura musical implicó una exploración que jugó un rol central en la preparación de la población para *gozar* de un futuro que ya no era blanco, masculino y heterosexual, un futuro en el que la renuncia a las identidades que fueron en todo caso pobres ficciones sería un afortunado alivio. En el siglo XXI, por el contrario, –y la fusión del pop con los realities de la televisión es absolutamente indicativa de esto– la cultura musical popular ha sido reducida a ser un mero espejo de la subjetividad del capitalismo tardío.

A esta altura, debería ser evidente que hay en juego diferentes sentidos de la palabra “hauntología” en *Los fantasmas de mi vida*. Está el sentido específico en el que ha sido aplicada a la cultura musical, pero también un sentido más general que refiere a persistencias, repeticiones y prefiguraciones. También existen versiones más o menos benévolas de la hauntología. *Los fantasmas de mi vida* se mueve entre estos diferentes usos del término.

Este libro es sobre los fantasmas de *mi* vida, así que necesariamente hay una dimensión personal en lo que sigue. Mi respuesta a la vieja frase de que “lo personal es político” ha sido buscar las condiciones (culturales, estructurales y políticas) de la subjetividad. El modo más productivo de leer “lo personal es político” es interpretarlo del siguiente modo: lo personal es impersonal.

Es difícil para cualquiera *ser uno mismo* (y más aún si

20. Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011.

estamos forzados a vendernos). La cultura, y el análisis de la cultura, son valiosos en tanto nos permiten escapar de nosotros mismos.

Me ha costado mucho llegar a entender eso. La depresión es el espectro más maligno que me ha acechado a lo largo de mi vida; y uso el término "depresión" para distinguir el sombrío solipsismo propio de esa condición de las más líricas (y colectivas) desolaciones de la melancolía hauntológica. Comencé a publicar en mi blog en 2003, todavía en un estado de depresión tal que hacía la vida cotidiana apenas soportable. Algunos de estos escritos fueron parte de mi trabajo para atravesar esa condición, y no es un accidente que mi (por ahora exitoso) escape de la depresión coincidió con una cierta externalización de la negatividad: el problema no era (solamente) yo, sino la cultura que me rodeaba. Es claro para mí ahora que el período que va de 2003 al presente será reconocido –no en un futuro distante, sino muy pronto– como el peor período para la cultura popular desde la década de 1950. Decir que la cultura del período era desoladora no implica afirmar que no hubieran señales de otras posibilidades. *Los fantasmas de mi vida* es un intento de hacerse cargo de algunas de esas señales.