

Vivimos en una era del pop que se ha vuelto loca por lo retro y fanática de la conmemoración. Bandas que vuelven a juntarse y giras de reunión, álbumes tributo y cajas recopilatorias, festivales aniversario y conciertos en vivo de álbumes clásicos: cada nuevo año es mejor que el anterior para consumir música de ayer.

¿Puede ser que el peligro más grande para el futuro de nuestra cultura musical sea... *su pasado*?

Es probable que estas palabras sean innecesariamente apocalípticas. Pero el escenario que imagino no es un cataclismo sino un debilitamiento gradual. Así termina el pop, no con un BANG sino con una caja recopilatoria cuyo cuarto disco nunca llegamos a escuchar y una entrada sobrevaluada para la puesta en escena, tema por tema, del álbum de los Pixies o de Pavement que escuchábamos a morir el primer año de la universidad.

Alguna vez, el metabolismo del pop zumbaba de energía dinámica, produciendo esa sensación de sumergirse-en-el-futuro tan característica de periodos tales como los sesenta psicodélicos, los setenta postpunks, los ochenta del hip hop y los noventa de la rave. Los años 2000 tienen otra impronta. Tim Finney, el crítico de *Pitchfork*, advirtió “la curiosa lentitud con que avanza esta década”. Finney se refería específicamente a la música dance

electrónica, que a lo largo de los noventa había sido la vanguardia de la cultura pop y producía un nuevo “Próximo Gran Éxito” cada temporada. Pero la observación de Finney no solamente puede aplicarse a la música dance sino también a la música pop en su conjunto. La sensación de estar avanzando se fue volviendo cada vez más lánguida con el transcurso de la década. El tiempo parecía aletargado, como un río que comienza a serpen-tear dejando aguas estancadas a su paso.

Si el pulso del AHORA se sentía más débil con cada año que pasaba, es porque en los 2000 el presente del pop fue paulatinamente invadido por el pasado, ya sea en forma de recuerdos archivados del ayer o de viejos estilos pirateados por el retro-rock. En lugar de ser lo que eran, los 2000 se limitaron a reproducir muchas de las décadas anteriores al unísono: una simultaneidad temporal del pop que termina por abolir la historia e impide que el presente se perciba a sí mismo como una época dotada de identidad y sensibilidad propias y distintivas.

12 En vez de ser un umbral hacia el futuro, los primeros diez años del siglo XXI resultaron ser una década “re”. Los 2000 estuvieron dominados por el prefijo “re”: *revivals*, *reediciones*, *remakes*, *reescenificaciones*. *Retrospección* interminable: cada año traía una nueva racha de aniversarios, con su superabundancia de biografías, memorias, rockumentales, biopics y números conmemorativos de revistas. Además estaban las *reformaciones* (nuevas formaciones) de las bandas, ya se tratara de grupos que se *reunían* para realizar giras nostálgicas cuyo objetivo era *reabastecer* (o abultar todavía más) las cuentas bancarias de sus integrantes (The Police, Led Zeppelin, Pixies... la lista es interminable) o de una precuela para *retornar* al estudio de grabación y *relanzar* sus carreras (Stooges, Throbbing Gristle, Devo, Fleetwood Mac, My Bloody Valentine et al.).

Si sólo se tratara del regreso de la vieja música y de los viejos músicos, en forma de archivo o como artistas reanimados... Pero los 2000 fueron también la década del *reciclado* rampante: géneros del pasado *revividos* y *renovados*, material sonoro vintage *reprocesado* y *recombinado*. Con demasiada frecuencia podía detectarse en las nuevas bandas de jóvenes, bajo la piel tirante y las mejillas rosadas, la carne gris y floja de las viejas ideas.

A medida que transcurría la década, el intervalo entre la ocurrencia de algo y el momento de *revisitarlo* parecía achicarse insidiosamente. La serie

televisiva *I Love the [Decade]*, creada por la BBC y adaptada por VH1 para los Estados Unidos, depredó los setenta, los ochenta y los noventa, y luego con *I Love the Millenium*, que salió al aire en el verano de 2008— depredó los 2000 incluso antes de que terminara la década. Mientras tanto, los tentáculos de la industria de la *reedición* ya habían abarcado hasta el último tramo de los años noventa con las cajas recopilatorias y las versiones remasterizadas/aumentadas del minimal techno alemán, el britpop y hasta los peores álbumes de Morrissey. La marea creciente del pasado histórico está mojándonos los tobillos. Los *revivals* fueron la escena musical más influida por la “Regla de los veinte años del revivalismo”: los ochenta estuvieron “in” durante gran parte de los 2000 bajo la forma del postpunk, del electropop y, más recientemente, del resurgimiento gótico. Pero también hubo etapas precoces de revivalismo de los noventa, con el nu-rave fad y el ascenso del shoegaze, el grunge y el britpop como puntos de referencia para las nuevas bandas indie.

La palabra “retro” tiene un significado específico: refiere a un fetiche autoconsciente por la estilización de un período (en cuanto a música, ropa y diseño) que se expresa creativamente a través del pastiche y la cita. Lo retro, en su sentido más estricto, tiende a ser la prerrogativa de los estetas, los *connoisseurs* y los coleccionistas, personas que poseen una profundidad de conocimiento casi académica combinada con un afilado sentido de la ironía. Pero la palabra empezó a usarse de una manera mucho más vaga para describir todo aquello que está relacionado con el pasado relativamente reciente de la cultura pop. Siguiendo este uso común y menos estricto de la palabra, *Retromanía* investiga el espectro completo de usos y abusos contemporáneos del pasado pop. Esto incluye fenómenos tales como la presencia cada vez mayor de la vieja cultura pop en nuestras vidas: desde la accesibilidad de los discos de catálogo hasta el gigantesco archivo colectivo de YouTube y los cambios masivos en el consumo de música que son consecuencia directa de aparatos reproductores como el iPod (que muchas veces funciona como una estación de radio personal donde sólo transmiten “oldies”). Otro aspecto importante es el envejecimiento natural de la música rock después de unos cincuenta años de existencia: artistas del pasado que continúan vigentes y siguen haciendo giras y grabando discos, pero también artistas del pasado que preparan su regreso después de un

largo período de silencio. Por último, está la “nueva vieja” música de los músicos jóvenes que buscan sustento en el pasado, y casi siempre lo hacen de manera claramente ostentosa y *arty*.

Por supuesto que las épocas anteriores a la nuestra tuvieron sus propias obsesiones con la Antigüedad, desde la veneración renacentista por el arte clásico griego y romano hasta las invocaciones medievales del gótico. Pero nunca existió en la historia humana una sociedad tan obsesionada por los artefactos culturales de *su propio pasado inmediato*. Eso es lo que distingue a lo retro del “anticuarismo” y de la historia: la fascinación por las modas, las tendencias, los sonidos y las estrellas del pasado reciente. Cada vez más, eso remite a una cultura pop que experimentamos por primera vez en su momento (como individuos *conscientes* y conocedores del pop, a diferencia de lo que vivimos sin tomar conciencia cuando éramos niños).

Esta clase de retromanía se ha transformado en una fuerza dominante de nuestra cultura, a tal extremo que parecemos haber llegado a una suerte de punto de inflexión. ¿La nostalgia obstaculiza la capacidad de avanzar de nuestra cultura? ¿O somos nostálgicos precisamente porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y por lo tanto debemos mirar inevitablemente hacia atrás en busca de momentos más potentes y dinámicos? ¿Pero qué ocurrirá cuando nos quedemos sin pasado? ¿Nos estaremos dirigiendo a una suerte de catástrofe cultural-ecológica, en la que los recursos de la historia pop se habrán agotado? Y de todas las cosas que ocurrieron durante la década pasada, ¿cuáles podrían alimentar la locura nostálgica y las tendencias retro del mañana?

No soy el único que se siente perplejo ante estas perspectivas. Ya perdí la cuenta del número de columnas periodísticas y posteos en blogs que se preguntan dónde quedaron la innovación y la rebeldía en la música. ¿Dónde están los nuevos grandes géneros y las subculturas del siglo XXI? A veces son los propios músicos los que hacen vibrar la nota de un cansado *déjà vu*. En una entrevista de 2007, Sufjan Stevens declaró: “El rock and roll es una pieza de museo. [...] Hoy existen grandes bandas de rock: me encantan los White Stripes, me encantan los Raconteurs. Pero es una pieza de museo. Ir a esos clubes es como mirar el History Channel. Lo único que hacen es volver a poner en escena un viejo sentimiento. Canalizan los fantasmas de aquella era: los Who, el punk rock, los Sex Pistols, lo que sea. Ya fue. La rebelión ha terminado”.

Esta enfermedad no se restringe a la música pop, por supuesto. Es la misma manía de Hollywood por las remakes de películas que fueron un éxito de taquilla algunas décadas atrás: *Alfie*, *La gran estafa*, *Casino Royale*, *La pantera rosa*, *Hairspray*, *Viaje al centro de la tierra*, *Fama*, *Tron*, *Temple de acero*... En el futuro cercano nos esperan remakes de *La mosca* (sí, ya van por la tercera), *El increíble hombre menguante*, *Doce del patíbulo*..., mientras Russell Brand se dispone a protagonizar las remakes de *Arthur* y *Mi amigo especial*. Cuando no está reciclando los grandes éxitos de taquilla del pasado, la industria cinematográfica se dedica a adaptar admiradas e “icónicas” series televisivas para la pantalla grande, como *Los Duques de Hazzard*, *Los ángeles de Charlie* y *Superagente 86*, junto con viejos dibujos animados para niños como *El oso Yogui* y *Los pitufos*. En algún lugar entre ambos extremos se encuentra *Viaje a las estrellas*, que conquistó las pantallas cinematográficas a mediados de 2009: no es una remake en el sentido estricto sino una precuela (el eslogan publicitario chorrea ironía involuntaria: “El Futuro Comienza”) protagonizada por el joven Spock y Kirk. Esta película aprovecha el afecto del público, acumulado durante varias generaciones y que fue producto de la serie televisiva original de los sesenta, de las versiones cinematográficas de los ochenta y de la subsiguiente serie televisiva *Viaje a las estrellas: la nueva generación*.

El teatro tiene una larga tradición de revivir obras canónicas y venerados musicales, pero aquí también podemos ver que las remakes y las reposiciones conviven con producciones como *Spamalot* (basada en la película *Monty Python y el Santo Grial*) y “musicales de rocola” escritos en torno a “*golden oldies*” de bandas legendarias o expropiados de géneros vintage: *We Will Rock You* (Queen), *Good Vibrations* (Beach Boys), *The Times They Are A-Changin'* (Bob Dylan) y *Rock of Ages* (hair metal de los ochenta). Incluso tenemos “TV de rocola” con programas como *Glee* y *Pop Idol/American Idol* (con sus Beatles *nights*, sus Stones *nights*, etc.), que devuelven el rock y el soul a la tradición para nada amenazante del showbiz/liviano de la industria del entretenimiento. La televisión también entró en la era del remake, aunque casi siempre con menos éxito que Hollywood. Los que trabajan en la industria definen la versión contemporánea de las series televisivas clásicas como “un concepto prevenido”, pero hasta ahora los intentos —ostentosas remakes de *El prisione-*

ro, *Los sobrevivientes*, *Los archivos Rockford*, *Los ángeles de Charlie*, *Dragnet*, *La dimensión desconocida*, *El fugitivo*, *Kojak*, *La mujer biónica*, *Hawaii Cinco-0*, *Beverly Hills 90210*, *Dallas*, más algunos favoritos británicos como *Minder*, *Reggie Perrin* y *The Likely Lads*— no han “funcionado” particularmente bien en términos de rating (por cierto, en los Estados Unidos estas remakes suelen cancelarse antes de que termine la temporada). No obstante, lo siguen intentando: la lógica de renovar lo probado-y-bueno, de aprovechar hasta la última gota el estatus de culto del original, parece una tentación irresistible.

Después está la moda, donde la depredación del guardarropas del pasado ha sido parte integral de la industria durante un tiempo, pero cuyo reciclado de viejas ideas no obstante pareció alcanzar un nivel de rotación frenético en la última década. Diseñadores como Marc Jacobs y Anna Sui saquearon los estilos de épocas anteriores casi inmediatamente después de que concluyeran. El mercado de la indumentaria vintage vivió un boom (“vintage” refiere ahora a un período tan cercano como la década del ochenta, con diseñadores como Azzedine Alaïa) que tuvo su paralelo en la “antiquarización” de los muebles y artefactos de la segunda mitad del siglo XX, cuando las revistas de diseño de interiores enloquecieron por el mobiliario moderno de mediados de siglo.

Estas son sólo algunas de las zonas más visiblemente febriles de la retromanía. Pero también hay juguetes retro (imperla la locura general por todo lo que vaya del View Master a la muñeca Blythe de comienzos de los setenta) y retrovideojuegos (la onda es utilizar y coleccionar videojuegos para computadoras y arcades de los años ochenta). Hay comida retro (la cadena de sandwiches Pret á Manger ofrece el “retro Prawn on Artisan”, una suerte de versión aplastada en sandwich de aquel favorito de los setenta: el cocktail de camarones) y también hay diseño de interiores retro, dulces y caramelos retro, ring-tones retro, viajes retro y arquitectura retro. Incluso existen comerciales estilo retro en la televisión de vez en cuando, como el de las alubias Heinz Baked Beans que mega mezcla fragmentos de publicidades vintage británicas de los años sesenta, setenta y ochenta y las remata con el impercedero eslogan “Beanz Meanz Heinz”. Pero lo más raro de todo es la demanda de porno retro: coleccionistas especializados en revistas eróticas y pornográficas de determinados períodos; pá-

ginas web con listas de categorías especiales como “sentada en la cara retro”, “tetos grandes retro”, “naturales” (pechos anteriores a la difusión masiva de los implantes) y “vello vintage” (pornografía anterior a la depilación con cera). Los avisos telefónicos en los canales de cable porno son puntuados de tanto en tanto por interludios de películas para adultos en blanco y negro y cintas de desnudos de los años cincuenta (o incluso anteriores) que suscitan la melancólica idea de que las señoritas lascivas que allí retozan deben estar ahora en un hogar para ancianos o —glup— alimentando a los gusanos.

Más allá de su ubicuidad a lo largo y a lo ancho de la cultura, la conciencia retro prevalece crónicamente en la música. Esto quizás pueda deberse a que, en cierto modo, su presencia parece especialmente *errada* allí. El pop debería ser el reino del tiempo presente, ¿no? Se lo sigue considerando el territorio de los jóvenes, y se supone que los jóvenes no son nostálgicos: todavía no han andado lo suficiente como para construir un rezago de recuerdos preciosos. Del mismo modo, la esencia del pop es la exhortación a “estar aquí ahora”, lo que significa “vivir como si el mañana no existiera” y “romper las cadenas del ayer”. La conexión de la música pop con lo nuevo y con el ahora explica su capacidad inigualable para destilar la atmósfera de una etapa histórica. En las películas y los programas televisivos de época no hay nada que conjure la vibra de un determinado período histórico con mayor eficacia que las canciones populares de aquel momento. Nada... excepto tal vez la moda, que, misteriosamente, es la otra área de la cultura popular donde cunde lo retro. En ambos casos esa misma actualidad, esa cualidad epocal, les impone una fecha de vencimiento. Pero luego, después de un intervalo decente, las vuelve poderosamente evocadoras y totalmente aptas para el revival.

En términos del mainstream de la música pop, la mayoría de las tendencias comercialmente dominantes de los 2000 incluían el reciclaje: el resurgimiento del garage-punk con The White Stripes, The Hives, The Vines, Jet et al.; el estilo vintage-soul de Amy Winehouse, Duffy, Adele y otras cantantes jóvenes blancas británicas que pasan por *lady singers* negras norteamericanas de los sesenta; *femmes* inspiradas en el synth-pop de los ochenta como La Roux, Little Boots y Lady Gaga. Pero donde lo retro verdaderamente reina como sensibilidad dominante y paradigma creativo es en la

tierra de lo *hipster*,<sup>1</sup> el equivalente pop de la alta cultura. Las mismas personas que uno esperaría que produzcan (en tanto artistas) o defiendan (en tanto consumidores) lo no convencional y lo innovador: *ese* es justamente el grupo más adicto al pasado. En términos demográficos, es exactamente la misma clase social de avanzada, pero en vez de ser pioneros e innovadores han cambiado de rol y ahora son curadores y archivistas. La vanguardia devino retaguardia.

Llegado a cierto punto, la voluminosa masa del pasado acumulado en la música empezó a ejercer cierta fuerza de gravedad. La sensación de movimiento, de dirigirse hacia algún lugar, podía ser fácilmente satisfecha (*más* fácilmente, de hecho) yendo hacia atrás, sumergiéndose en ese inmenso pasado, que yendo hacia adelante. No dejaba de ser un impulso exploratorio, pero transformado en arqueología.

18 Uno ya podía observar cómo este síndrome comenzaba a surgir allá por los ochenta, pero alcanzó grandes proporciones en la década pasada. Los jóvenes músicos que llegaron a la mayoría de edad en los últimos diez años crecieron en un clima en el que el pasado musical es accesible hasta un grado de saturación sin precedentes. El resultado es un método de composición recombinante que por lo general conduce a una constelación meticulosamente organizada de puntos de referencia y alusiones: tramas sonoras de exquisito y con frecuencia sorprendente gusto que atraviesan las décadas y los océanos. Yo acostumbraba llamar “rock hecho por coleccionistas” a este enfoque, pero hoy en día ya no es necesario coleccionar discos; basta con tener una buena cosecha de Mp3 y recorrer YouTube. Se puede acceder gratis a todo el sonido, la imagen y la información que antes costaban dinero y esfuerzo físico: basta con pulsar algunas teclas y clicar el mouse.

Esto no equivale a decir que no ha pasado nada en la música de los 2000. En muchos sentidos, hubo una vorágine de microtendencias, subgéneros y estilos recombinados. Pero las transformaciones más potentes estuvieron re-

1. *Hip* es un término del argot norteamericano que refiere a alguien que está atento a la moda, plenamente consciente de sus últimas tendencias. Desde el movimiento beatnik en adelante, se considera *hipster* a aquel bohemio que se mantiene marginal respecto de la *American Way of Life*, pero al día respecto de los fetiches culturales del momento.

lacionadas, de lejos, con nuestros modos de consumo y distribución. Y estos modelos fomentaron la retromanía. Nos hemos vuelto víctimas de nuestra siempre creciente capacidad de almacenar, organizar, acceder instantáneamente y compartir enormes cantidades de información cultural. No sólo nunca antes hubo una sociedad tan obsesionada con los artefactos culturales de su pasado inmediato; tampoco nunca antes hubo una sociedad que *pudiera* acceder al pasado inmediato con tanta facilidad y abundancia.

No obstante, *Retromanía* no es una denuncia lisa y llana de lo retro en tanto manifestación de regresión o decadencia cultural. ¿Cómo podría serlo, cuando yo mismo soy cómplice? Así como he escrito artículos y reseñas periodísticas sobre la “música que abre nuevas fronteras” como la rave y la electrónica, y así como he celebrado la existencia de movimientos que eran puro futurismo como el postpunk, también he sido un ávido partícipe de la cultura retro: como historiador, como reseñista de reediciones, como cabeza parlante en documentales de rock y como escritor de booklets. Pero esto va más allá del desempeño profesional. Como fan de la música, soy tan adicto a la *retrospección* como cualquiera: merodeo por las tiendas de discos de segunda mano, estudio minuciosamente los libros de rock, vivo pegado a 19 VIII Classic y YouTube, devoro documentales de rock. Añoro el futuro que nos ha DEJADO ATRÁS, pero también siento la atracción del pasado.

Revisando mis viejos artículos mientras investigaba para este libro, me sorprendió ver que los temas relacionados con lo retro han sido una preocupación constante en mi vida. Entre la miríada de reseñas que celebran expansivamente la próxima gran novedad en música, el polo opuesto —esa carga peculiar que pesa sobre el rock, y que es su historia acumulada— se presenta siempre como un factor de preocupación. Lo retro me ha perseguido desde siempre: es el opuesto fantasmal del “futuro” por el que tanto abogo. Mirando hacia atrás, veo que muchas veces he invertido todos mis recursos de fe y optimismo en el impulso inconsciente de hacer a un lado esa sensación de “haber llegado tarde” que caracteriza a mi generación: el derecho de nacimiento negativo de todos aquellos que nos perdimos, como partícipes conscientes, los sesenta o el punk. Así como catalizaron la fe, los movimientos de los noventa como el grunge y la rave también propagaron una sensación de alivio: por fin estaba ocurriendo algo comparable a las glorias del pasado en nuestra propia época, en tiempo real.

He dedicado mucho tiempo y amor a ciertas bandas que podrían ser fácilmente desestimadas como un mero pastiche retro. Tuve que recurrir a argumentos ingeniosos y metáforas torturadas para explicar por qué más de una banda particularmente adorada por mí no integra el grupo de los necrófilos ladrones de tumbas. El ejemplo más reciente es Ariel Pink, probablemente mi músico favorito de los 2000, cuyo *Before Today* fue unánimemente aclamado como uno de los mejores álbumes de 2010. Sin el menor rastro de vergüenza, Ariel describe su sonido –un entramado de ecos borrosos de pop radial idílico de los sesenta, setenta y ochenta– como “retrolicioso”. ¡Y lo es! Después de todo, la nostalgia es una de las grandes emociones pop. Y a veces, esa nostalgia puede encarnar la agri dulce añoranza del pop por su propia edad dorada perdida. En otras palabras: algunos de los grandes artistas de nuestra época están haciendo música cuya emoción primordial se dirige hacia *otra* música, hacia una música *anterior*. Pero una vez más, ¿no hay algo profundamente errado en el hecho de que tanta de la mejor música de la última década suene como si hubiera sido compuesta veinte, treinta o incluso cuarenta años atrás?

Hasta ahora, la introducción era lo último que escribía de un libro. Esta vez empecé por el principio. No estoy tan seguro de lo que vaya a encontrar en el camino. Este libro es fundamentalmente una investigación: no solo acerca de los comos y los porqués de lo retro en tanto cultura y en tanto industria sino también acerca de otros temas más amplios relacionados con vivir *en*, vivir *fuera de* y vivir *con* el pasado. Dado que yo mismo disfruto de muchos aspectos de lo retro, ¿por qué sigo sintiendo, en el fondo, que es vulgar y vergonzoso? ¿Qué tan nuevo es este fenómeno de la retromanía y hasta dónde pueden rastrearse sus raíces en la historia del pop? ¿La retromanía llegó para quedarse o un buen día la dejaremos atrás y descubriremos que no ha sido otra cosa que una etapa histórica? De ser así, ¿qué hay más allá de ella?

## PRÓLOGO

La nostalgia, como palabra y como concepto, fue inventada en el siglo XVII por el médico Johannes Hofer para describir una condición que afligía a los mercenarios suizos en sus largas travesías de deber militar. Nostalgia era literalmente añoranza del hogar, el anhelo de retornar a la tierra natal. Los síntomas incluían melancolía, anorexia, incluso suicidio. Hasta los últimos años del siglo XIX, esta enfermedad (en retrospectiva obviamente psicósomática) continuó preocupando a los médicos militares, porque mantener alta la moral de las tropas era crucial para triunfar en la guerra.

De modo que la nostalgia refería inicialmente al anhelo de regresar en el espacio, no en el tiempo; era el dolor del desplazamiento. Poco a poco se despojó de estas asociaciones geográficas y se transformó en una condición temporal: ya no una añoranza angustiada de la madre patria perdida sino un melancólico languidecer por un tiempo idílico perdido de la propia vida. A medida que dejaba de ser considerada una afección médica, la nostalgia comenzó a ser vista no sólo como una emoción individual sino también como el anhelo colectivo de una época más feliz, más simple, más inocente. La nostalgia original había sido una emoción *plausible*, en el sentido de que tenía remedio (subirse al primer barco de guerra o embarca-

ción mercantil que viajara de regreso a casa y retornar al cálido refugio de los parientes y amigos, a un mundo que era *familiar*). La nostalgia, en el sentido moderno, es una emoción imposible o por lo menos incurable: el único remedio sería viajar en el tiempo.

Este cambio de sentido indudablemente se produjo porque la movilidad se volvió más común y corriente gracias a la migración masiva al Nuevo Mundo y al movimiento de pobladores y pioneros en las Américas; al servicio colonial o militar de los europeos en sus varios imperios; y al aumento en la cantidad de individuos que se desplazaban en busca de oportunidades laborales o para progresar en sus carreras. La nostalgia del pasado también se intensificó porque el mundo estaba cambiando más rápido. Las transformaciones económicas, las innovaciones ideológicas y los cambios socioculturales hicieron que por primera vez hubiese diferencias contrastantes entre el mundo donde se había crecido y el mundo donde se envejecía. Desde los paisajes dramáticamente alterados por el desarrollo (“Cuando yo era chico, todo esto estaba rodeado de campos”) hasta las nuevas tecnologías que afectan la sensación y el ritmo de la vida cotidiana, el mundo donde uno se sentía en casa desapareció gradualmente. El presente se transformó en un país extranjero.

Hacia mediados del siglo XX, la nostalgia ya no era considerada una patología sino una emoción universal. Podía afectar a los individuos (bajo la forma de un mórbido remontarse al pasado) o a la sociedad en su conjunto. Con frecuencia esta última modalidad adquirió la forma del anhelo reaccionario de un viejo-orden-social –considerado más estable debido a sus estructuras de clases definidas más claramente– en el que “todos sabían cuál era su lugar”. Pero la nostalgia no siempre ha servido a las fuerzas del conservadurismo. A lo largo de la historia, los movimientos radicales muchas veces han vislumbrado sus metas no como revolucionarias sino como resurreccionarias: restaurar las cosas como solían ser, regresar a una edad dorada de equilibrio y justicia social que había sido interrumpida por el trauma histórico o por las maquinaciones de la clase gobernante. En la Guerra Civil inglesa, por ejemplo, los parlamentarios se consideraban conservadores y pensaban que el rey Carlos I era un innovador que expandía los poderes de la corona. Incluso los Levellers [Niveladores], una de las facciones

más radicales activas durante el interregno de Oliver Cromwell tras la ejecución del rey, creían estar simplemente defendiendo la Carta Magna y los “derechos naturales”.

Los movimientos revolucionarios a menudo han construido narrativas basadas en escenarios de “paraíso perdido y paraíso recuperado”. Los situacionistas, teóricos de los motines de 1968 en París, escribieron acerca de “la totalidad perdida”: un estado edénico de unidad social y no alienación individual, que –creían ellos– había existido antes de la era del capitalismo industrial y la conciencia fragmentada que es producto de la división de clases, la especialización laboral y la venta del trabajo por horas. Los situacionistas pensaban que la automatización liberaría a la humanidad de la necesidad de trabajar, permitiéndole recobrar la “totalidad”. De manera similar, algunas feministas creen en un matriarcado primordial perdido que alguna vez floreció libre de la dominación y la explotación, en el que la humanidad vivía plácidamente en armonía consigo misma y con la Madre Tierra.

Aquello que la nostalgia reaccionaria y la nostalgia radical comparten es la misma insatisfacción con el presente, que generalmente alude al mundo creado por la revolución industrial, la urbanización y el capitalismo. Con el despliegue de esta nueva era, el tiempo mismo comenzó a organizarse cada vez más en torno a los horarios de la fábrica y de la oficina (y también de la escuela, donde se capacitaba a los niños para desempeñarse más adelante en esos lugares de trabajo) en vez de hacerlo según los ciclos naturales, como el amanecer y el atardecer o las cuatro estaciones. Uno de los componentes de la nostalgia puede ser la añoranza de un tiempo anterior al tiempo: el presente perpetuo de la infancia. Esa noción también puede extenderse a épocas pasadas enteras (como la fascinación victoriana por la era medieval), que se consideran el equivalente de la infancia en la Historia. Svetlana Boym, autora de *The Future of Nostalgia*, comenta que incluso es posible tener “nostalgia de un estado prenostálgico del ser”. Y es verdad que cuando pienso melancólicamente en los períodos dorados de mi vida, todas las etapas comparten esa cualidad de inmersión completa en el ahora: la infancia, el enamoramiento, las etapas de compromiso total con la música del momento (el postpunk, cuando era adolescente; la música de las primeras raves, a mis veintitan-

tos años). El punto en que la nostalgia pop se vuelve interesante es en esa peculiar nostalgia que sentimos de los días gloriosos en los que se “vivía el ahora”, que en realidad... no *vivimos*. El punk y el rock'n'roll incitan esa clase de sentimientos, pero los *Swinging Sixties* se llevan la victoria absoluta en lo atinente a provocar nostalgia vicaria. Irónicamente, la ausencia de revivalismo y nostalgia durante los años sesenta explica, al menos en parte, por qué hubo infinitos revivals de los sesenta desde entonces. Parte de la atracción del período radica en ese espíritu de inmersión total en el presente. Después de todo, esa fue la década que acuñó el eslogan “estar aquí ahora”.

En la segunda mitad del siglo XX, la nostalgia fue quedando cada vez más ligada a la cultura pop. Se expresaba *a través* de la cultura pop (revivals, programas de radio donde volvían a escucharse los grandes éxitos del pasado, reediciones et al.) pero también era disparada *por* la cultura pop de nuestra juventud: artefactos de entretenimiento de masas como las celebridades del pasado y los programas de TV vintage, comerciales pintorescos y pasos de baile que causaron sensación en su momento, antiguos hits y palabras que se usaron en una época. Como argumenta Fred Davis en *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* [Anhelos de ayer: una sociología de la nostalgia], un ensayo de 1979, la cultura de masas del pasado comenzó a suplantar crecientemente a los acontecimientos, como las guerras y las elecciones, en la urdimbre de la memoria generacional. Para quienes crecieron en los años 30, las comedias radiales y las transmisiones musicales en vivo evocan recuerdos melancólicos, en tanto que para los que crecieron en las décadas de 1960 y 1970, los hitos son los programas televisivos pop como *American Bandstand* y *Soul Train*, *Ready Steady Go* y *Top of the Pops*. Y para una generación todavía más joven (muchos de ellos están haciendo música y marcando tendencias actualmente) los disparadores de la nostalgia son los diversos aspectos de la estridente modernidad de los años ochenta: los primeros y algo torpes intentos de considerar una forma artística más a los videoclips emitidos por MTV y los alguna-vez-futuristas y hoy irrisoriamente primitivos juegos de computadora y videojuegos con fichines de la época, junto con las robóticamente alegres melodías y los tonos fluorescentes de sintetizador de la música de los juegos.

La nostalgia está ahora rigurosamente entrelazada con el complejo consumidor-entretenimiento: sentimos un deseo punzante por los productos que consumíamos años atrás, por las novedades y distracciones que colmaban nuestra juventud. Eclipsando los intereses individuales (como los hobbies) o las actividades participativas locales (como los deportes amateur), los medios masivos y la cultura pop se adueñan de un porcentaje cada vez mayor de nuestra vida mental. Es por eso que los programas *I Love the 70s/80s* son tan eficaces: el paso de nuestro tiempo está cada vez más vinculado a la procesión de manías pasajeras, modas, carreras de celebridades que rápidamente se vuelven obsoletas.

La intersección entre cultura de masas y memoria personal es la zona donde se engendra lo retro. Es hora, quizás, de establecer una definición provisional que distinga lo retro de otros modos de relación con el pasado:

- (1) Lo retro siempre alude al pasado relativamente inmediato, a cosas de las que se tiene una memoria viva.
- (2) Lo retro implica un elemento de recuerdo exacto: el fácil acceso a la documentación archivada (fotografías, videos, grabaciones musicales, Internet) permite que el viejo estilo sea replicado con precisión, ya se trate de un género musical, una gráfica o la moda de un período. Como resultado, las posibilidades de volver al pasado de una manera más imaginativa y sin tanto reconocimiento –las distorsiones y mutaciones que caracterizaron a cultos más tempranos de la Antigüedad como el revival gótico, por ejemplo– se reducen.
- (3) Por lo general, lo retro también incluye los artefactos de la cultura popular. Esto lo diferencia de los revivals anteriores, que, como señala el historiador Raphael Samuel, estaban basados en la alta cultura y se originaban en los escalones más elevados de la sociedad: estetas y anticuarios aristocráticos con un intrincado gusto por los objetos coleccionables exquisitos. El territorio de lo retro no es la casa de remates o el puesto de antigüedades sino el mercado de pulgas, los galpones del Ejército de Salvación, los negocios de segunda mano y los lugares donde se venden trastos viejos.
- (4) Una última característica de la sensibilidad retro es que no tiende a idealizar ni a sentimentalizar el pasado, sino que busca que el pasa-

do la divierta y la fascine. En conjunto, el enfoque no es académico y purista sino irónico y ecléctico. Como dice Samuel, “lo *retrochic* convierte el pasado en un juguete”. Este espíritu lúdico se relaciona con el hecho de que lo retro en realidad tiene mucho más que ver con el presente que con el pasado que parece reverenciar y revivir. Utiliza el pasado como un archivo de materiales del cual extrae capital subcultural (*hipness*, en otras palabras) a través del reciclado y la recombinación: el bricolage del *bric-a-brac*<sup>1</sup> cultural.

¿De dónde proviene la palabra “retro”? Según la historiadora del diseño Elizabeth Guffey, el término comenzó a ser de uso común a comienzos de los años sesenta como un derivado lingüístico de la Era Espacial. Los retrocohetes producían un empuje inverso al movimiento de la nave espacial y ralentaban su propulsión. La conexión de lo “retro” con la era del sputnik y la carrera espacial se presta a una analogía interesante: lo retro como contrapartida cultural del “empuje inverso”, el surgimiento de la nostalgia y el revivalismo en los setenta como una reacción contra la velocísima oleada de los sesenta hacia el espacio exterior.

Sin embargo, por muy atractiva que sea esta idea, parece más probable que “retro” haya comenzado a usarse como un prefijo separado que se había desprendido de palabras como “retrospección”, “retrógrado” y similares. Las palabras que comienzan con “retro” tienden a tener una connotación negativa, mientras que “pro” se vincula con términos como “progreso”. Retro es, en cierto sentido, una mala palabra. A pocas personas les gusta que la asocien con ella. El ejemplo más bizarro con que contamos es la trágica historia del concesionario de un pub de Birmingham llamado Donald Cameron, quien se suicidó en 1998 cuando la propietaria Bass Breweries decidió convertir el establecimiento de Cameron en un pub temático retro llamado Flares. Durante la investigación, su ex esposa Carol mencionó que la humillante perspectiva de “usar ropa de los setenta y peluca” había hundido a Cameron en la desesperación. “Sentía que no podría resolver ningún problema en el pub. Pensaba que la gente se reiría de él por su aspec-

1. Término de origen victoriano que refiere a colecciones de objetos decorativos u ornamentos.

to ridículo.” Pocos días después de que sus patronos de la Bass lo reprendieran por presentarse obstinadamente a trabajar con su prolijo traje y corbata de los noventa, Cameron —de 39 años y padre de dos hijos— se asfixió en su auto.

Esa es una reacción extrema. Pero pude advertir que las personas a quienes me acerqué a entrevistar ansiaban dejar en claro que no tenían *mal* que ver con lo retro. Por lo general, se trataba de personas que habían dedicado sus vidas enteras a una era pasada de la música o a alguna subcultura pretérita en particular. ¿Pero retro? *Oh no...* No es que la gente rechace la imagen de estar obsesionada con cosas viejas, llenas de olor a humedad y enmohecidas, o la perspectiva de ser unos cascarrabias que piensan que el presente no puede compararse con el pasado. De hecho, son muchos los que desdennan orgullosamente la cultura pop moderna en su conjunto. Lo que los hace retroceder frente a lo retro son las asociaciones con lo camp, la ironía y el hecho de estar siempre detrás de la última tendencia. Lo retro, en lo que a ellos concierne, refiere a una asimilación completamente superficial con el estilo, poco profunda, radicalmente opuesta al amor profundo y apasionado por la esencia de la música.

Para muchas personas, lo retro está hermanado con lo hipster, otra identidad que casi nadie adopta voluntariamente, aun cuando exteriormente muchos parezcan encajar a la perfección con el perfil. Los últimos años de la década del ‘00 fueron testigos de un espasmo de odio hipster, con una seguidilla de críticas a lo hipster como pseudoboemia que inundaron las revistas especializadas. Estos artículos fueron seguidos por metacríticas que analizaban el fenómeno mismo de la hipster-fobia, e invariablemente señalaban que nadie estaría dispuesto jamás a describirse voluntariamente como un hipster y que sus detractores generalmente encajaban en el perfil del hipster con bastante exactitud. Esta orgía de debates en torno al hipster ha equiparado —sin superarlo del todo— al subgénero periodístico que se pregunta “¿Y qué pasó con la innovación?”. Aquí lo retro tendía a ser utilizado de una manera vaga y general para aludir a todo lo que estaba pasado de moda o era derivado de otra cosa, mientras algunos fanáticos futuristas (yo mismo incluido algunas veces) llegaban al extremo de usar lo retro como un bastión para golpear a cualquier artista que tuviera el descaro de reconocer sus influencias y sus deudas respecto de ancestros específicos.

Obviamente, reconocer influencias no es retro *per se*. No estoy de todo de acuerdo con Norman Blake, de Teenage Fanclub, quien alguna vez me sugirió que “Cualquier música que *no* suene como alguna otra cosa en la historia del rock siempre suena *terrible*”. ¿Pero cómo hacer música sin un punto de partida? La mayoría de los músicos, artistas y escritores aprenden a hacer lo que hacen copiando, por lo menos para comenzar. Del mismo modo, ser un tradicionalista musical no convierte automáticamente a nadie en retro. Una buena manera de ilustrarlo es considerar la escena del folk británico. El movimiento comenzó a fines del siglo XIX como una forma de etnomusicología anticuaria: los coleccionistas de canciones como Cecil Sharp recorrieron las islas británicas

## LA NOSTALGIA COMO ENSOÑACIÓN VERSUS LA NOSTALGIA COMO RESTAURACIÓN

La teórica Svetlana Boym distingue entre las manifestaciones personales y políticas de la nostalgia a partir de la siguiente dicotomía: nostalgia reflexiva versus nostalgia restauradora. Esta última abarca desde la intransigencia gruñona hacia todas las cosas novedosas y progresistas hasta los aburridísimos esfuerzos militantes por volver el tiempo atrás y restaurar un viejo orden (lo que comprende desde los recientes brotes como el movimiento Tea Party en los Estados Unidos y el rally “Restoring Honor” de Glenn Beck en 2010 hasta las distintas variantes de fundamentalismo

teocrático, monarquismo, naivismo, campañas neofascistas en favor de una tierra natal étnicamente limpia, etc.).

La nostalgia restauradora tiende a apoyarse en los desfiles, el folclore y el nacionalismo romántico. Estos fomentan el ego colectivo con relatos sobre glorias pasadas, pero también cultivan antiguas injurias e insultos (pensemos en los pesares que ulceran a las naciones de la ex Yugoslavia).

La nostalgia reflexiva, en contraste, es personal; se abstiene de la arena política en favor del ensueño, o se autosublima a través del arte, la literatura y la música.

de una punta a la otra haciendo grabaciones en cilindro de ancianos y de las que casi siempre eran las últimas personas vivas del pueblo que escuchaban antiguas baladas folclóricas. Pero este proyecto conservacionista—documentar la música tradicional británica y, más adelante, intentar reproducirla lo más fielmente posible—no tenía nada que ver con lo retro en su acepción moderna. Era un emprendimiento mortalmente serio, cargado de idealismo político (el folk era considerado la Música del Pueblo y por lo tanto era intrínsecamente izquierdista). Poco a poco, a medida que se desarrollaba la escena tradicional británica, fue creciendo el abismo entre los puristas y aquellos que sentían que para mantener la *totalidad* de la música debían entrar en juego ciertos elementos con-

Lejos de querer resucitar una edad dorada perdida, la nostalgia reflexiva se complace en la neblinosa lejanía del pasado y cultiva las agris dulces punzadas de lo conmovedor. El peligro de la nostalgia restauradora radica en su creencia en que la “totalidad” mutilada del cuerpo político puede ser reparada. Pero el nostálgico reflexivo comprende en el fondo que la pérdida es irrecuperable: el tiempo hiere todas las totalidades. Vivir en el tiempo es sufrir un exilio interminable, la sucesiva separación de los preciosos escasos momentos en los que uno se sintió en el mundo como si estuviera en su casa.

En términos de la cultura pop, Morrissey es el poeta supremo de la nostalgia reflexiva (aunque Ray Davies le pisa los talones con

“Waterloo Sunset” y ese almanaque otoñal de melancolía inglesa, *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*). Con The Smiths y en su carrera solista, Morrissey lamenta un lugar y un tiempo (la Manchester de los sesenta y los setenta) donde nunca conoció un momento de felicidad. Pero, más de una vez, Morrissey ha cruzado a la zona peligrosa de la nostalgia restauradora con gestos públicos controvertidos (envolverse en la Union Jack en un festival de rock), canciones ambiguas (“The National Front Disco”) y comentarios imprudentes en entrevistas (como cuando le dijo a la *NME* en 2007 que la Inglaterra de hoy apenas puede reconocerse como el país de su juventud, atribuyéndolo en parte a la inmigración).

temporáneos. Estos últimos se tomaban libertades respecto de las formas folk, cambiaban la instrumentación o utilizaban instrumentos electrónicos, introducían influencias no autóctonas y escribían canciones originales con letras cada vez más bohemias y contraculturales.

En la generación más joven de cantantes folk británicos en la actualidad, Eliza Carthy es considerada una figura líder. Lo que hace Carthy es conservador en la superficie: literalmente continúa el negocio familiar (la renovación de la música tradicional británica) siguiendo los pasos de sus padres, Norma Waterson y Martin Carthy. Pero es capaz de incluir en su música sintetizadores junto con instrumentos acústicos como su propio violín, o de trabajar con influencias del trip hop o del jazz. Graba utilizando felizmente las técnicas digitales de última generación. El movimiento free-folk estadounidense (a veces llamado freak folk o wyrd folk) está más cerca de lo retro en un sentido más preciso. Estos jóvenes juglares –músicos como Joanna Newsom, Devendra Banhart, MV & EE, Wooden Wand o Espers– veneran ese mismo apogeo del folk británico de fines de los sesenta y comienzos de los setenta en el que Martin Carthy y Norma Waterson se hicieron un nombre, pero se focalizan en las figuras más excéntricas de aquella época como The Incredible String Band y Comus, o en artistas oscuros como Vashfi Bunyan. Las huestes del free folk fetichizan lo acústico y lo análogo: se esfuerzan muchísimo por obtener un sonido vintage y por usar la instrumentación que corresponde al período. Las diferencias también aparecen en la autopresentación y el packaging. Se sabe que, tanto sobre el escenario como en las tapas de los álbumes, Eliza Carthy usa un piercing en el labio y lleva el pelo teñido de color púrpura o carmín al estilo punk. En contraste, los trovadores del free folk destacan su alianza con la edad dorada perdida a través de sus ropas desaliñadas, sus largas trenzas de doncella y sus barbas. El arte de sus discos casi siempre es referencial y reverencial. Las fotos publicitarias de Espers evocan las pinturas de bosques que utilizaba The Incredible String Band en sus álbumes clásicos de los ochenta; la tapa de *Second Attention*, de Wooden Wand and the Sky High Band, recrea la foto de tapa del álbum de 1970 de John y Beverley Martyn, *Stormbringer*: dos amantes acaramelados en la cima de una colina.

Mientras Eliza Carthy quiere actualizar la música folk y volverla atractiva para el público contemporáneo, las huestes del free folk quieren traer el pasado al presente, como un viaje en el tiempo. Carthy lleva literalmente el folk en la sangre, creció con eso; en contraste, la relación de los artistas free folk con sus fuentes está casi enteramente mediada por las grabaciones de una era muy anterior, y la distancia aumenta todavía más porque hoy en día se concentran en el folk británico en vez de recurrir a sus pares estadounidenses de la época. Tienen *cero interés* en los representantes contemporáneos del estilo como Carthy e incluso en las actividades actuales de veteranos de la era del Britfolk original de fines de los sesenta y comienzos de los setenta como Richard Thompson.

“Es música de coleccionista de discos”, le dijo Byron Coley, uno de los defensores periodísticos de la escena free folk y él mismo también coleccionista de discos, a la crítica de música Amanda Petrusich. A diferencia del folk como tradición que pasa de una generación a otra y se aprende estudiando o viendo tocar, el free folk es “un simulacro fabuloso” que se busca en la escucha de discos. Coley: “Eran en su mayoría varones, sentados solos en sus cuartos, de noche, leyendo las notas que venían en las tapas de los discos”. Uno de los santos patronos del género, el guitarrista John Fahey, era un coleccionista de discos obsesivo, y en sus últimos años fundó el sello archivístico de reediciones Revenant (la palabra alude a un fantasma visible o cadáver reanimado que regresa de la muerte para perseguir a los vivos) para lanzar los oscuros y primitivistas folk, blues y gospel que había desenterrado.

Desarrollada en el siglo XIX pero definida en el XX, la grabación en todas sus formas es lo que, en última instancia, creó las condiciones de posibilidad para lo retro. Las grabaciones de audio y otros tipos de documentación (fotográfica, video) no sólo abastecen a lo retro de materia prima; también crean la sensibilidad retro, basada como está en el obsesivo *repeat-play* de artefactos particulares y en una escucha focalizada que se concentra en detalles estilísticos minuciosos. “Es un cambio total de paradigma, ha modificado completamente nuestros cerebros”, dice Ariel Pink acerca del cambio de la música que se vende como partituras a la música que se vende como discos. “El medio de grabación realmente cristaliza un acontecimiento y hace que sea algo más que una simple partitu-

ra. Captura la sensación del momento. Eso lo ha cambiado todo... el hecho de que la gente pueda visitar recuerdos de esa manera.” Esos recorridos por las grabaciones permiten que maniáticos del sonido como Pink aíslen y repliquen las cualidades específicas de los estilos de producción y modos vocales del pasado. Así en “Can’t Hear My Eyes” (*Before Today*), por ejemplo, hay un rulo de tom-tom en el que el timbre de la batería, la sensación que expresa esa estructura, es como una puerta en el tiempo hacia fines de los setenta, hacia la era de “Baker Street” de Gerry Rafferty y *Tusk* de Fleetwood Mac. Pink describe la relación de su música con el pasado del pop como “preservar algo que ha muerto. Algo que se está extinguiendo. Y simplemente decir ‘¡No!’ no es más ni menos que eso para mí, como amante de la música. Me gusta hacer cosas que me *gustan*. Y lo que me gusta es algo que ya no *escucho*”.

El impacto del pop dependía de las grabaciones. Su carácter de extrema actualidad y su capacidad de calar hondo en la vida cotidiana provenían de los discos que pasaban por la radio o eran comprados en las disquerías masivamente dentro de aproximadamente un mismo espectro temporal, y luego eran llevados a los hogares para ser escuchados una y otra y otra y otra vez. Los músicos podían llegar a muchas más personas en todo el mundo, de una manera mucho más íntima e invasiva de lo que habrían podido hacerlo tocando en vivo para el público. Pero los discos crearon una especie de loop de retroalimentación: ahora existía la posibilidad de quedarse estancado en un disco o un músico en particular. Finalmente, después de que el pop construyó suficiente historia, era posible quedarse pegado a nuestra propia época pop o a un período anterior de nuestra preferencia. Ariel Pink: “Cuando a alguien le gusta la música de los sesenta, se queda a vivir ahí para siempre. Viven en el momento en que la persona que están escuchando se dejaba crecer el cabello largo por primera vez. Miran las fotos y sienten que realmente pueden vivir allí. En cuanto a mi generación, nosotros ni siquiera estuvimos ahí” —quiere decir biológicamente vivos en los sesenta; Pink nació en 1978— “de modo que realmente vivimos ‘ahí’. No tenemos noción del tiempo”.

La grabación fonográfica es una especie de escándalo filosófico en tanto captura un momento y lo perpetúa; conduce en la dirección equivocada en esa calle de mano única que es el Tiempo. En otro sentido, uno de los

problemas de la música pop es que su esencia es el Acontecimiento: los momentos que definen una época como la aparición de Elvis Presley en The Ed Sullivan Show o The Beatles llegando al aeropuerto JFK en Nueva York, Hendrix inmolando “The Star-Spangled Banner” en Woodstock o los Sex Pistols disparando improperios en el show de Bill Grundy. Pero ese mismo medio del que depende y a través del cual se disemina —los discos y la televisión— permite que el Acontecimiento se vuelva permanente, sujeto a la repetición interminable. El momento deviene monumento.