



TRANS 16 (2012)
RESEÑAS/ REVIEWS

Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to its own Past.*¹ London: Faber and Faber, 2011. 458 pp. ISBN: 978-0-571-23209-3
Reseña de Israel V. Márquez (Universidad Complutense de Madrid)

El apego por el pasado artístico y cultural no es algo nuevo. Los artistas conocen y dependen de los predecesores en su propio medio, y los casos de influencia, readaptación o préstamo en literatura, pintura, cine o música se cuentan por doquier. La máxima moderna según la cual “necesitamos trascender lo viejo para descubrir nuevos mundos expresivos” reaparece cada cierto tiempo en el discurso crítico, artístico y mediático, como un “mito” (en el sentido barthesiano) deudor de la concepción romántica de la cultura, con su énfasis en el genio, la originalidad y la creatividad absoluta. Según esta retórica, el arte no será realmente significativo hasta que no rompa definitivamente con su pasado. Sin embargo, lo que la realidad nos muestra es un sinfín de creaciones que difícilmente llegan a este estado de trascendencia puesto que la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, es constante. Lo queramos o no, el pasado siempre está ahí, y se manifiesta de forma más o menos explícita en las creaciones presentes, actuales. Así ha ocurrido en la era analógica y así ocurre a día de hoy en nuestra era digital.

Dentro de esta última, el auge y desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de

¹ El libro ha sido recientemente traducido al español por la editorial Caja Negra. Los datos de esta edición son: *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012. 448p. ISBN: 978-987-1622-13-9.

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



esa base de datos potencialmente infinita que es Internet ha hecho que nuestro pasado artístico y cultural esté cada vez más disponible; no sólo el pasado, digamos, *canónico* (la alta cultura, el *mainstream*), sino también aquellos pasados que pasaron más o menos desapercibidos y que disponen ahora, gracias a Internet, de una segunda oportunidad (escenas desconocidas o marginales de la cultura popular, subculturas, vanguardias experimentales, etc.). En la llamada “era del acceso” (Rifkin 2000), los largos protocolos que no hace mucho tiempo dominaban el acceso a los bienes culturales se eliminan ahora en beneficio de una disponibilidad y una accesibilidad absolutas, a golpe de click. Como siempre, es posible hacer una lectura apocalíptica y otra integrada de esta realidad. Mientras unos la celebran, argumentando que nunca habíamos tenido tanto -y tan variado- acceso a la cultura, otros la condenan, siguiendo una línea de pensamiento que se remonta al *Fedro* de Platón y señalando que confundimos el acceso inmediato y veloz con un mayor conocimiento o creación cultural, “cuando estos últimos sólo pueden tener lugar allí donde caben la extrañeza y la interrogación, que son los acicates del saber y del hacer creador” (Pardo 2012).

Es precisamente esta línea apocalíptica la que sobresale en el último libro del ensayista y crítico musical británico Simon Reynolds, autor de algunos de los libros más importantes e influyentes de música popular de los últimos años, tales como *Energy Flash* (1998), sobre el movimiento rave y la música electrónica, o *Rip it Up and Start Again* (2005), sobre el post-punk y la new wave. En este nuevo libro, Reynolds hace de la *retromanía* la condición cultural de nuestro tiempo, especialmente en el terreno de la música popular, donde centra su reflexión, pero sin olvidar el decisivo papel que juega también en otros medios como el cine, el teatro, la moda o la televisión (las diferentes “zonas de retromanía”, como lo denomina en alguna ocasión). El argumento de Reynolds -que organiza su libro en tres grandes partes: “Ahora”, “Antes” y “Mañana”-, es que la primera década del siglo XXI, la década del 2000, lejos de ser esa puerta hacia el futuro que se nos prometió, ha acabado siendo absorbida por la industria de lo retro, desplazando el presente de la música popular a los sonidos del ayer y convirtiendo esa década en una época sin identidad o sonido particular, al contrario que las décadas anteriores. El interrogante que se plantea es, pues, ¿cuál es el futuro de la música pop si nuestra cultura vive obsesionada con su pasado, incluso con el más inmediato?, es decir, ¿qué lugar hay para “lo nuevo” en un contexto dominado por lo ya visto y oído? Reynolds llega a considerar que esta “adicción de la música pop a su propio pasado” -como reza el subtítulo del libro- supone un obstáculo para la creatividad artística, alimentando una vez más ese “mito” romántico que señalábamos al comienzo y

posicionándose como un retórico de la modernidad comfortable, para quien las nuevas bandas, músicas y sonidos no serán significativos hasta que no rompan radicalmente con el pasado. Sin embargo, puede que esa ruptura radical nunca llegue, como tampoco ha sucedido realmente en épocas anteriores, ya que todas ellas han funcionado y se han construido en una dialéctica constante con los sonidos del pasado, y muy especialmente con esa matriz de la cultura musical de masas que es el blues.

En muchas ocasiones, el lenguaje de Reynolds recuerda al de otro apocalíptico convencido: Jean Baudrillard. Su influencia es evidente a lo largo del libro en términos como “simulacro”, “parálisis”, “hiperaceleración”, “saturación”, “indiferencia”, “sobreinformación” y en expresiones de clara inspiración baudrillardiana como “hiperestasis”, “lógica pornográfica”, “éxtasis de la opcionalidad”, “pobreza de la abundancia”, “centro de conmutación” o “nostalgia del futuro”, estas dos últimas tomadas directamente de la obra del pensador francés. Como Baudrillard, Reynolds se deja llevar por el radicalismo regresivo de la Escuela de Frankfurt y caracteriza al consumidor –de música, en este caso- como un sujeto pasivo que absorbe de un modo funcional y distraído los cientos y miles de álbumes que escucha en servicios de *streaming* o que descarga y acumula en su disco duro (véase en este sentido el capítulo 2 del libro). La accesibilidad total a todo tipo de música provoca, según Reynolds, un “éxtasis de la opcionalidad” que es en realidad una forma de parálisis e indiferencia y, por tanto, de escucha parcial y fragmentada. Argumentos como este, tan seductores desde el punto de vista estilístico, son arbitrarios en el plano metodológico, puesto que un análisis de los comportamientos de consumo musical en la era digital debería basarse en la investigación empírica y no en la especulación sociológica. Reynolds no examina los comportamientos individuales (como requeriría una argumentación de este tipo), sino que basa su análisis en la sensación de consumismo general que parece caracterizar la experiencia musical en la actualidad, especialmente entre las generaciones más jóvenes, hijos de Napster, YouTube, MySpace, iPod o Spotify; es decir, de otras formas de encontrar música, conocerla, compartirla y escucharla, muy lejos de esa economía de la escasez y la demora que caracterizó a las generaciones precedentes. Así, como escribe Reynolds, “hoy en día, cualquier joven tiene acceso a prácticamente todo lo que haya sido grabado, gratis, y cualquiera puede fácilmente ponerse al tanto de la historia y el contexto de la música a través de Wikipedia y de un millar de blogs y sitios de fans” (p. 57).

Aunque Reynolds es arbitrario en el plano metodológico, sus intuiciones suelen tener interés cuando ilumina algunas dinámicas de la cultura contemporánea, característica que también

comparte con Baudrillard. Por ejemplo, la señalada diferencia generacional en los modos de acceso musical, ahora al alcance de un click, antes regidas bajo una economía de la escasez y la demora en la que había que esperar por los discos y, como ya señalara Umberto Eco (2001: 290), esforzarse para “merecerse” la música: desplazarse a tiendas musicales, a sedes de correos... viajar a las salas de conciertos, incluso a las de otras ciudades, pueblos o países (algo que a día de hoy sobrevive especialmente en ese “viajar” a conciertos y festivales, no tanto a tiendas de discos, muchas de ellas obligadas a cerrar por el auge de las descargas y los servicios gratuitos de *streaming*).

Su caracterización de la década del 2000 como la década dominada por el prefijo “re-” también ilumina la radicalización y auge que han sufrido durante dicha década los *revivals*, *remakes*, *reediciones* “de lujo”, *remasterizaciones*, *retornos* al estudio de viejas bandas que buscan relanzar sus carreras (Stooges, Throbbing Gristle, Devo, My Bloody Valentine, etc.), *regreso* a los escenarios, a veces en forma de nostálgicas –y lucrativas– *reuniones* (Police, Led Zeppelin, Pixies, Rage Against the Machine, Blur, Pavement, etc.), *retrospecciones* infinitas por parte de la industria editorial y los medios de comunicación (biografías, memorias, *biopics*, documentales, números conmemorativos de revistas musicales, especiales televisivos, etc.). La intensidad de esta *retromanía* llega a tal punto que surgen *recreaciones* (*re-enactments*) no sólo de grupos sino de eventos específicos como los conciertos de la era Ziggy Stardust de David Bowie, el mítico concierto de The Cramps en el Napa State Mental Institute o incluso el *Concerto for Voice & Machinery* de Einstürzende Neubaten en el ICA londinense.²

Reynolds destaca otras dinámicas culturales de nuestra era. Por ejemplo, el *resurgimiento* de los conciertos y festivales de música (a pesar del aumento progresivo de los precios de entrada), algo que asocia con su carácter esencialmente efímero, es decir, con el hecho de que es algo que tienes que estar allí para experimentar directamente. Así, frente a una música grabada que se ha visto devaluada por su carácter “gratuito” (descargas, *streaming*), “la música en directo aumentó su valor porque no era algo que pudieras copiar o compartir. Era algo exclusivo [...] no puedes

² Cuenta Reynolds que la recreación del concierto de The Cramps en el año 2003 por parte de Iain Forsyth y Jane Pollard (el dúo pionero en este fenómeno) no buscó únicamente recrear la actuación de la banda original en 1978 sino el vídeo que resultó de ella y que circuló durante años entre circuitos de fans como una pieza de coleccionista. El objetivo del dúo fue convertir su recreación en una réplica exacta del metraje original (una copia de una copia), llegando incluso al reclutamiento de enfermos mentales verdaderos para desempeñar el papel de la audiencia del instituto psiquiátrico de Napa donde tuvo lugar el concierto original. El concepto baudrillardiano de “simulacro” es mencionado expresamente por Reynolds para referirse a este caso extremo de la retromanía actual.

pulsar pausa, rebobinar o guardarlo para más tarde” (p. 124).³ También destaca otro resurgimiento característico de la década del 2000, el de formatos analógicos más o menos obsoletos como el vinilo o la cinta de casete, los cuales tienen una presencia física tangible e imponen, según él, “un modo de escucha más sostenido, más contemplativo y reverente” (p. 125) que los modos rápidos, distraídos y fragmentados de los formatos digitales. Este resurgimiento se manifiesta no sólo en el nivel del consumo sino también en el de la producción, con la aparición de escenas musicales asociadas con el sonido de baja fidelidad propio de estos formatos, simbolizados en la etiqueta “lo-fi” o la más reciente de “pop hipnagógico”. Reynolds caracteriza estos movimientos a favor del vinilo y el casete como una “extraña mezcla de estética, ideología y pragmatismo” (p. 349), sobre todo en relación con la cada vez mayor hornada de músicos (Ariel Pink, The Skaters, Memory Tapes, Memory Cassette, etc.) que están editando grabaciones en un formato hoy por hoy completamente obsoleto como es la cinta de casete.⁴

Pero si por algo sobresale este libro es por los vastos conocimientos de música popular que atesora su autor. No olvidemos que Reynolds está considerado por muchos lectores y profesionales del gremio como el crítico musical más influyente de los últimos veinte años, habiendo escrito para medios de reconocido prestigio como *Melody Maker*, *The Wire*, *The New York Times*, *Spin*, *Rolling Stone*, *Mojo* o *The Guardian*. Prácticamente todos los géneros, subgéneros y etiquetas que ha desarrollado la música popular durante los últimos años aparecen aquí reflejados, ya sean géneros típicos como el rock, el pop, el punk, el heavy metal, el rap, el jazz, el reggae, el blues, el folk, la música electrónica, etc.; subgéneros como el grunge, el emo, el techno, el house, el northern soul, el glam rock, el psychobilly, el gansta rap, el electroclash, el hi-nrg, el grime, el UK garage, el dubstep, etc.; o nuevas etiquetas como “hauntology”, “memoradelia”, “hipnagogic pop”, “glo-fi”, “chillwave”, “bastard pop”, “mash-up”, “retro-chi music”, “nu-rave”, “witch house”, etc. Esto es lo que hace el libro de Reynolds especialmente valioso, ya que se erige como una verdadera enciclopedia de la música popular contemporánea. En este sentido, el autor cumple con el viejo rol del periodista musical -y del Dj- de presentar a la gente nuevos sonidos, pudiendo despertar el

³ No obstante, tecnologías como los teléfonos móviles de última generación o ciertos reproductores de MP3 permiten la grabación total o parcial de un concierto que después se puede compartir en redes sociales como YouTube o Facebook, una práctica bastante común a día de hoy entre los asistentes a conciertos. Si bien estas grabaciones no remplazan la experiencia de estar en un concierto en vivo, generan un espacio de discusión y socialización de suma importancia e interés sobre todo para las audiencias más jóvenes.

⁴ En la edición del libro que manejamos (Faber and Faber, London, 2011), el diseño de la cubierta muestra precisamente la imagen de un casete de audio cuya cinta magnética aparece desperdigada rodeando el título y subtítulo del libro, el nombre del autor y un extracto del crítico del *New Statesman*, todos ellos elementos paratextuales cuyo conjunto dota de una significativa verbovisualidad a las tesis defendidas por Reynolds.

interés de aquellos lectores no familiarizados con ciertos géneros y subgéneros musicales de los que aquí se trata. Pero no sólo eso, ya que hoy en día, cuando cualquier persona puede consultar las cosas por sí mismo (mediante Wikipedia, YouTube, Spotify, etc.), el objetivo del periodista debe ser también el de establecer las conexiones, procesar la experiencia musical, y tratar de inyectar significado a esta situación en un contexto de “hemorragia” musical, tal y como señalaba el propio autor en una entrevista reciente.⁵ Como hemos subrayado a lo largo de esta reseña, algunas de las intuiciones de Reynolds apuntan de forma brillante a ciertas dinámicas culturales que pueden rastrearse dentro de este nuevo contexto musical, mientras que otras de sus reflexiones caen en un lenguaje claramente apocalíptico y pesimista cuyas conclusiones merecerían una investigación empírica que el autor no realiza. En cualquier caso, se trata de un libro sabiamente documentado y decisivo para entender el conjunto de la música popular contemporánea, sus géneros, subgéneros y etiquetas, así como sus inevitables relaciones con nuestro pasado pop, tanto analógico como digital.

Referencias

Eco, Umberto. 2001. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets.

Pardo, José Luis. 2012. “La hipertrofia del presente”. *El País*, 7 de Enero de 2012.

Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London: Picador.

_____. 2005. *Rip It Up and Start Again. Post-Punk, 1978-1984*. London: Faber and Faber.

Rifkin, Jeremy. 2000. *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

Cita recomendada

Márquez, Israel V. 2012. Reseña de “Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture’s Addiction to its own Past*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]

⁵ La entrevista puede consultarse en el siguiente enlace: <http://www.luchalibro.cl/2011/04/02/simon-reynolds-llegaba-a-la-melody-maker-sintiendome-como-moises-sosteniendo-las-tablas-de-la-ley/> (consulta: 10/04/2012).