

# El álgebra de la necesidad

Julian Cruz

Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN:** Por medio de historias, de escritores y de dos grupos de música, he aprovechado que todos los personajes que trato han mantenido una relación íntima y estrecha y a todos les unía un tipo astuto de radicalidad. En los albores de una sociedad cada vez más totalitaria, conviene recordar que ciertos acontecimientos incómodos y extraños, lejos de la violencia, pueden detener el mundo o provocarle pánico.

**PALABRAS CLAVE:** Interzona, *détournement*, música industrial, sobre-identificación

Quizá resulte interesante pensar que un mundo que, como una red que está conectada de punta a punta, fuese un mundo muy repetitivo, sin diferencias. Vivimos en un contexto en el que ha reaparecido la idea tétrica de que estamos estancados, no se sabe dónde. La predisposición a encontrar malo todo lo presente, lejos de ser una opción fácil, consigue convencer a muchos. Y, sin embargo, seguimos como de costumbre: disfrutando del mundo en su forma más vulgar, con mayor o menor alivio.

Todos poseemos miedos privados y particulares, imágenes agobiantes que siguen vivas en un recodo un poco nublado de nuestra memoria, como si fuesen incapaces de manifestarse. Pero, a veces, esos terrores son más ridículos si se los compara con los esfuerzos que hacen nuestras sociedades por controlar más y más nuestros apetitos. Cuando hay un imaginario común en el que se solapan los miedos colectivos y se comparten, es entonces –como ahora y como ha sido siempre– cuando el mundo parece ser intolerable.

Esa delgadísima línea que separa la servidumbre individual del control vive un tiempo dorado. Y es cierto que, si no tuviésemos sentido del humor –el suficiente para soportar el profundo aburrimiento–, quizá tuviésemos que aceptar la más estúpida tautología: *lo que hay es lo que hay*.

Pero una cosa es cierta: hay personas en este mundo que aman el confort a la luz de la chimenea y que luego se acuestan a medianoche y duermen tranquilas, sabiendo que su alarma antirrobo las protege como si fuese el mismísimo Espíritu Santo quien estuviese velando por ellos. ¿Cómo es posible, nos preguntamos? ¿Con qué se divierten estos individuos? ¡Claro! ¡Se divierten previéndolo todo!

¡Cuánto esfuerzo! ¡Ni un resquicio a la duda, ni un solo estornudo que cambie su vida! Al calcular cada cosa, toda falta de previsión que se escapa trae consigo una apertura de ese presente y, por tanto, un peligro, un fogonazo de incertidumbre.

El control y la vigilancia necesitan un empuje y deben, de hecho, mantener el presente en su forma enmohecida y anquilosada, estando en todas partes y sabiendo todo, para poder dejar libres a los sujetos, que aplauden la iniciativa. Quién sabe si, pasados los siglos, cuando haya expediciones espaciales y colonias galácticas allí o allá, este planeta pueda convertirse, simple y llanamente, en la cárcel oficial de la Vía Láctea.

\*\*\*

Lo que viene a continuación es un muestrario –si se quiere decir así– o una pequeña colección de caprichos íntimos, de personas que han escrito o hecho música o formado una guerrilla política en un mundo que les cansaba, usando diferentes fórmulas: el humor, la contra-manipulación, la práctica artística o lo que podríamos llamar ‘actos insurreccionales’ que, aunque para muchos sean vagos e inútiles, no dejan de proporcionarnos una mejoría, un soplo de aire fresco, aunque éste sea corto.

1

En 1970, una extraña pintada recorría los recodos más insalubres de la ciudad de Heidelberg: “*Aus der Krankheit eine Waffe machen!*” (“¡Haced de la enfermedad un arma!”). Meses antes, el Dr. Wolfgang Huber había reclutado a cuarenta antiguos pacientes de la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg para organizarse, al compás del nacimiento de otras guerrillas alemanas, y así fundaron uno de los colectivos más insólitos de aquella década: el SPK, *Sozialistisches Patientenkollektiv* (Colectivo de Pacientes Socialistas).

La actividad de este grupo, disuelto en 1972, se caracterizaba por una manía persecutoria a todos los médicos e instituciones psiquiátricas, agentes del dominio que quebrantaban a los enfermos mentales, aislándolos, como habían hecho con todos ellos en largas sesiones de circuitos electroacústicos, foto-estimuladores y *electroshocks*, auténticos milagros de la ciencia moderna.

De este modo, el SPK tenía un enemigo obvio: la clase médica, la violencia de la *iatararquía* [1], la tiranía de la salud, de toda maniobra que reprimiera la subjetividad del enfermo. Además, no era de extrañar que muchos médicos del régimen nazi se hubieran escamoteado de la justicia y algunos siguieran todavía trabajando. Por tanto, ¿podemos comprender al SPK? Si uno lee con detenimiento sus publicaciones o sus octavillas, llenas de arengas revolucionarias, encontrará algo de muy poca calidad literaria, con un lenguaje obsesivo que aterroriza. Sin embargo, ahí residía la originalidad del grupo: una guerrilla de *patopracticantes* [2] que tomaba la enfermedad misma como el pulso más vital con el que disparar a su enemigo.

Mucho se ha escrito ya sobre la implicación de la psiquiatría en la *corrección* de la conducta, así que no insistiré en ello. Pero no es extraño que los miembros del SPK reflejasen ese fenómeno reciente que es el de eliminar al enemigo antes de que éste se exprese, un nuevo tipo de represión, por lo general más sofisticada que una camisa de fuerza. Y por qué no decirlo: condenar a la desviación a alguien, cuando sabemos que nuestra sociedad ama la reprimenda por encima de todas las cosas, es un ejercicio muy simple, que roza la idiotez pero que es profundamente efectivo.

Los ‘Círculos’ conformaban el programa de actividades del grupo, su tipo de reuniones, sus herramientas, una suerte

de terapia con clases particulares y una minuciosa agenda de acciones políticas. Los 'Círculos' se componían del 'Círculo de la dialéctica', el 'Círculo de judo y kárate', el 'Círculo del marxismo', el 'Círculo de la sexualidad' y un largo etcétera. El primer boletín, el *Dokumentation 1, SPK Heidelberg*, de 1970, incluía un largo ensayo del Dr. Huber y, para nuestra sorpresa, un prólogo entusiasta –quizá demasiado apasionado– del mismísimo Jean-Paul Sartre [3], quien los condecoraba con loas al mérito, no sin tener verdaderos motivos. Pero, al fin y al cabo, lo que tanto el SPK como Sartre estaban diciendo era que la psiquiatría, formulada en unos preceptos ficticios del comportamiento, era un apéndice más de la sociedad capitalista, aunque fuera muy ingenuo decirlo, pero culturalmente sí delataba una forma terrible de alienación.

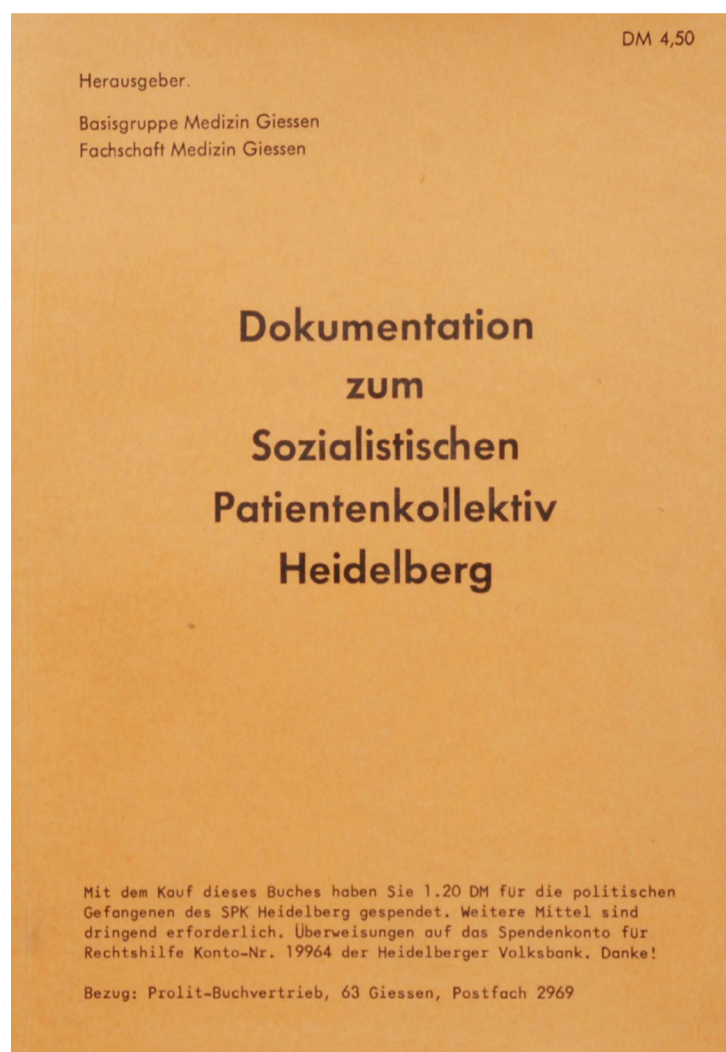


Fig. 1, *Dokumentation 1, SPK Heidelberg*, 1970.

Todo lo que se distingue por su ingenio, también se distingue por su brevedad. El SPK, que existió escasamente dos años, hasta la publicación en 1972 del *Dokumentation Teil 2*, se disgregó en formas muy variopintas.

Quizá resulte exagerado, pero conviene recordar que la generación alemana de aquella década parecía un punto y aparte de la anterior. Igual que la Baader-Meinhof resultó ser un proyecto trágico y penoso, el SPK revivió el recuerdo de un pasado en el que, por primera vez, el Estado era el garante de la *salud* de sus ciudadanos. Ningún gobierno ha estado tan preocupado nunca por velar la sanidad de su país tanto como lo estuvo el III Reich. ¿Resulta macabro, de mal gusto? En efecto, pero así fue. Quizá el SPK sólo estuviese anticipándose en su crítica a cosas que los nazis crearon, que hoy conviven con nosotros y que son de lo más populares.

En los pasajes de *El almuerzo desnudo*, de 1956, William Burroughs mostró una exhaustiva reflexión sobre las imágenes del control. Para hacer un apunte breve, el libro se lee y se *comprende* a través de la *suspensión paranoica*: sabemos que *El almuerzo desnudo*, que fue el eje central de la obra de Burroughs por su minuciosa exploración de las drogas, no era un panfleto de párrafos incoherentes ni esa forma absurda de persecución de quien sospecha de todo y a quien todo le afecta. Pero lo normal es que el libro sea entendido así, como los delirios propios de alguien no muy cabal.

Lo cierto es que *El almuerzo desnudo* –que era una búsqueda orgánica con las propias palabras y las imágenes que salían de ese torbellino de la adicción a las drogas–, en el fondo, con una lucidez sorprendente, mostraba cómo el sujeto podía atravesar la forma de un mundo que no era visible para la mayoría de los ojos. En resumidas cuentas: el lector traspasaba las páginas del mismo modo que Burroughs atravesó la primera retícula de la realidad, encontrándose en la Interzona [4], aquel lugar, más allá de nuestro mundo, pero que habita en él, donde se comercia con el deseo y el deseo construye los mapas. Pero ese mundo vivía en una guerra sofisticada en la que no había armas ni se necesitaban operaciones militares. De hecho, la guerra era total porque todos los habitantes de la Interzona eran enemigos entre sí y lo único que los diferenciaba era su capacidad para controlar más y más la sensibilidad de los otros. La Interzona estaba poblada de nómadas, fugitivos, parias, agentes secretos, sociedades anónimas, empresas y colectivos; sus moradores iban y venían, conspiraban, como los Licuefaccionistas, los Factualistas, Islam S.A., Anexia, el Dr. Benway, Hassan, etc. Toda la lucha se emprendía psíquicamente; ¡para qué usar un arma cuando podían introducir en cada cuerpo, a base de telepatía, la fase larval de una policía secreta!

Empleaban tácticas muy disciplinadas o frecuencias psíquicas emitidas para reducir a las masas informes (*all purpose blob*) al puro estado metabólico o el uso constante de imágenes y significados para administrar la dependencia individual. Quién controlase qué determinaba su capacidad de dominio. Sin embargo, había algo que se escapaba en aquella guerra: el control tenía un límite que podía desbordarlo y, cuando los agentes de la Interzona se sobreexcitaban por sus preciadas posesiones, algo acaba por derrumbarse ya que, al no haber más huéspedes, el poder se colapsaba. Por eso, los habitantes de la Interzona sabían algo que no podía tomarse a la ligera: que el control, para que jamás se agote, debe siempre cuidar a sus víctimas.

El gran *sheik* (jeque) de la Interzona, el Dr. Benway, personificaba esa guerra manifiesta, esa obsesión por poseer cada recoveco de sensibilidad de aquel mundo, programándolo todo, estrujando cada cosa sensible y sacando de ella su extracto más perverso. Siendo sardónico –como no podía ser de otra manera–, el Dr. Benway explicaba lo siguiente:

“Aborrezco la brutalidad –dijo–. No es eficaz. Y además, los malos tratos prolongados, sin llegar la violencia física, causan, si se aplican adecuadamente, angustia y un especial sentimiento de culpa. Han de tenerse bien presentes unas cuantas normas o, mejor, ideas directrices. El sujeto no debe darse cuenta de que los malos tratos son un ataque deliberado contra su identidad por parte de un enemigo. Debe hacerse sentir que cualquier trato que reciba lo tiene bien merecido porque hay algo (nunca preciso) horrible en él que le hace culpable. Los adictos al control tienen que cubrir su necesidad desnuda con la decencia de una burocracia arbitraria e intrincada, de manera tal que el sujeto no pueda establecer contacto directo con su enemigo.” (Burroughs, 1980: 37-38.)

Se dice que el Dr. Benway, que habita en la Interzona desde tiempos tan remotos como la formación de las bacterias en el universo, posee el más letal y más dañino de todos los virus: la palabra. Esta transformación que Burroughs hace de la parábola del verbo, del *logos* como origen, en Benway mostraba la forma más arraigada al control... ¡el primer agente del mundo!

William Burroughs fue un fiel explorador de la palabra, en su aspecto orgánico y sensible, caótico y liberador y, cómo no, en su forma represiva. De modo que el lenguaje “debía retirarse del cuerpo y difundirse de forma simultánea” (Bonome García, 2012: 46) en un gran torbellino de cacofonías y alucinaciones.

En la Interzona, las palabras se creaban como un virus y eran enviadas a nuestro mundo. Los agentes de control se dedicaban a inventar conceptos y extenderlos como si fuesen una plaga devastadora y, en cada uno de sus fonemas y signos, hacían reverberar su mensaje.

Por ejemplo, cuando leemos los diálogos de otro personaje clave del libro, Salvador Hassan O’Leary, éste dice entre risas: “Soy un viejo cáncer en plena floración y tengo que proliferar” (Burroughs, 1980: 175). Hassan tiene aspecto de vaquero, con una sonrisa radiante, fiel a su papel de hombre de negocios. Pero no es sólo un individuo, es un cáncer. Y lo que vemos, al igual que con otros personajes, es que un gran abismo separa las realidades del mundo. Uno, el espacio físico, donde Hassan se mueve e interactúa; y, al mismo tiempo, el espacio psíquico: aquél en el que Hassan es un parásito, un tumor maligno que se aloja en los deseos de aquellos a quien domina.

No es extraño que muchos autores hayan visto en *El almuerzo desnudo* una metáfora que expresa el epítome de la realidad capitalista. Hasta cierto punto podríamos considerarlo así. Sin embargo, hay algo en su lectura que se escapa a la simpleza de ese comentario. *El almuerzo desnudo* no es una *representación agresiva* y frenética de los sistemas de control; es, por el contrario, la experiencia viva de los mismos, la forma en la que la anestesia que producen, dañina y coercitiva, desarma la sensibilidad. Finalmente, una fórmula refleja este estado afectivo que tanto preocupaba a Burroughs y que él llamaba el “álgebra de la necesidad”, lo tolerable de la servidumbre y la adicción al control: “El rostro del mal es siempre el rostro de la necesidad total” (Burroughs, 1980: 7).

3

Al observar los enlaces con los que a veces nos sorprende la historia, podemos ver cómo dos puntos desconectados del mundo dibujan una narración sorprendente. En 1978, dos trabajadores del Hospital Psiquiátrico de Sídney descubrieron algo extraño: de entre los documentos y libros que hojeaban en el hospital, uno destacaba por su rareza y origen. El lector astuto intuirá este peculiar encuentro: el *Dokumentation 1* del *Sozialistisches Patientkollektiv*, publicado ocho años antes.

Grame Revell y Neil Hill, admiradores de Nietzsche, Foucault o la Internacional Situacionista, comprendieron que aquel panfleto, tan anormal y rencoroso, expresaba, sin embargo, algo nuevo, una cosa que iba más allá de la esfera literaria y que hablaba del pragmatismo propio de la acción política.

Pero Revell y Hill comprendieron que las tácticas de los alemanes, destinadas irremediabilmente a fracasar, eran demasiado confusas. Aun diciendo esto, el SPK ya formaba parte de su constelación personal de héroes y fue la

lectura del *Dokumentation 1* lo que les dio el impulso para crear su propio grupo de música, llamado, cómo no, SPK. Entonces, ¿cómo pretendían Revell y Hill llevar a la música todo aquello? A finales de ese mismo año, 1978, cada uno adoptó diferentes nombres, Revell, EMS AKS y Hill, Ne/H/il. La música de SPK sería la banda sonora para los enfermos mentales y los desviados con el fin de conducir a éstos a un estado catártico, liberador.

Pero para acercarnos a la música de SPK es necesario regresar unos pocos años atrás a Inglaterra, a mediados de la década de los setenta. Allí, un grupo de jóvenes británicos sentó las bases de un nuevo movimiento musical cuyas raíces estaban directamente conectadas con la vanguardia alemana de la electrónica y con la obra literaria de William Burroughs y J.G. Ballard. En 1970 –recordemos– fue publicado el *Dokumentation 1*; ese mismo año, Burroughs publicó *The Electronic Revolution*, un manual de guerrilla futurista, y Ballard, *The Atrocity Exhibiton*, una novela que contenía pedazos, fragmentos y recortes de un mundo psicótico, un huracán de imágenes terribles en el que se cercena cada soplo de espontaneidad.

Estas dos obras fueron vitales para que Genesis P-Orridge, Cosey Fanni Tutti, Peter Sleazy Christopherson y Chris Carter fundaran Throbbing Gristle [5], la punta de lanza de lo que veremos a continuación.

Pero debemos entender las circunstancias para sentir a Throbbing Gristle, un grupo de música único donde los haya, que no cantaba a las flores, ni a la liberación, ni a las fantasías sensuales del *hippismo*, sino que hablaba de las formas de poder y manipulación ejercidas culturalmente. ¿No es extraño? Era, al fin y al cabo, una banda sonora de aquellos libros, con su primitiva –y no por ello primaria, sino agresiva e hipnótica– música electrónica, de ritmos sincopados, de *feedback*, de manipulación de cintas y discursos.

En aquella época, personajes de escasa virtud como Mary Whitehouse o Margaret Thatcher hicieron un esfuerzo colosal por llevar a la práctica una política tan aparatosa como lo fue la Reforma Anglicana del siglo XVI, y –como no podía ser de otra forma– Thatcher encajaba al dedillo con la figura de una nueva autoridad papal. Throbbing Gristle nació en un contexto desagradable e irritante que se anticipaba al futuro de las relaciones sociales porque abría un nuevo escenario, en plena Guerra Fría, que trajo consigo la psicosis de la vigilancia. Un sueño ideal del Estado Moderno que necesita cuidar de sus ciudadanos proporcionándoles raciones calculadas de enemigos invisibles. En este sentido, los miembros del grupo no se veían a sí mismos como músicos sino como los participantes de una guerra por la información, en la que Inglaterra, a punto de dar el salto a la sociedad postindustrial, se daba un aire a las luchas secretas de la Interzona.

La táctica de Throbbing Gristle, muy astuta e inteligente, desafiaba la inherencia de lo que era normal en la música de aquella época. Si la música popular era, a fin de cuentas, sedativa y no invitaba al oyente a nada, el objetivo no era otro que resistir aquel mundo con uno de ruido y molestia y, entonces, triturar la armonía, la melodía, los ritmos y las estructuras convencionales.

Precisamente por todo esto, Throbbing Gristle no disputaba dialécticamente a su enemigo, sino que usaba sus mismas tácticas, fieles al *détournement* situacionista [6], para que fuesen ellos mismos los que consiguiesen la completa inutilidad del contrario.

TG usaba esta frase: “by omission, deception, misinformation” (por omisión, engaño y desinformación) (*Re/Search*, 1982), para referirse al método que amparaba la manipulación cultural de los medios generales. Y ellos, en cambio, en

vez de criticarlo, lo usaban en beneficio propio, para su música y sus conciertos.

El grupo fue exquisito en el uso de imágenes, nunca arbitrarias. La distinción estética de su obra escandalizaba por su ingenio y aterrorizaba por su premeditada ambigüedad.



Fig. 2, *D.o.A The Third and Final Report of Throbbing Gristle*, 1978, Industrial Records.

Throbbing Gristle usaba, con un gran sentido del humor (negro), uniformes militares, imágenes crueles o recogidas de genocidios, como el logo de su propio sello, Industrial Records, una auténtica *factoría de la muerte*. De esta forma, llevó al colapso las escenas del totalitarismo global y doméstico; por ejemplo, *D.o.A. The Third and Final Report of Throbbing Gristle*, de 1978, lucía una ingeniosa portada en la que una niña pequeña posaba con una dulce inocencia mirando a cámara [7]; sus elementos represivos, mostrados con un tipo fino de sutileza, molestaban al instante, porque en ellos se veía una especie de oscura simpatía hacia la virginidad, los niños y esas cosas prohibidas.

El cuerpo mismo del lenguaje de Throbbing Gristle restituía esa forma en la que el poder encuentra su límite, respondiendo, entonces, con las facultades radicales de la percepción, cuando uno se sumerge directamente en las imágenes de aquellos territorios que no debemos ni queremos ver, pero que –dicho sea de paso– las *sociedades libres* violentan para ocultarlos. Qué mejor método para hacer del totalitarismo un vehículo inofensivo que solidarizarse con él; mejor aún, encontrar en él algo tan humillante y, en el fondo, tan grotesco, que imposibilite su capacidad afectiva.

Dicho esto, Throbbing Gristle usaba una cantidad de elementos afectivos para el oyente, como el ruido, las frecuencias subsónicas, las imágenes de los campos de exterminio, que apenas aparecían como destellos muy estimulantes, cuando en realidad arrojaban una lanza hostil contra los mecanismos de control. Había algo, por entonces, profundamente perturbador, que encontraba en el cuerpo una relación física con los ritmos electrónicos del grupo, tan estrechamente unidos al shock y la liberación individual como a la desterritorialización del sujeto (Goddard, 2008), atravesándolo con el fin de que rechazase sus propias tendencias autoritarias.



Fig. 3, 20 Jazz Funk Greats, 1979, Industrial Records.

El álbum *20 Jazz Funk Greats* (1979) funcionaba como un señuelo táctico, fascinante desde la perspectiva de la contra-manipulación, cuya portada suscitaba, a primera vista, una sensación muy extraña. Como el lector podrá observar en la imagen, los cuatro miembros muestran una sonrisa cándida, sin intención concreta, de pie sobre el borde de un acantilado, sumamente sutiles, a la luz de un día agradable. Lo normal es que el oyente confiado que desconocía la trayectoria del grupo, pudiera haber comprado el disco por su familiaridad con la música de easy listening y, con la mejor voluntad del mundo, disfrutar de una canción como *Hot on the Heels of Love*, bella y atractiva para un comprador ingenuo. Pero en su interior, el álbum ofrecía una visión diferente del mundo. El señuelo venía a desencadenar una dislocación con el consumidor, al fin y al cabo, para cuestionar las expectativas de quién compra qué sin plantearse por qué lo hace. Tras la apariencia de un álbum de pop blando que prometía una escucha fácil, fue sencillo entender cómo Throbbing Gristle se había introducido en la fantasía de la música mainstream, castillo del sonido por y para la inmensa mayoría; pero, en el momento en que reproducía el sonido que salía de las ranuras del vinilo, el oyente se encontraba con ¿qué era? ¿un engaño? o, a fin de cuentas, ¿no era algo tan chocante que se había introducido en su vida y la estaba distorsionando? Si era así, TG irrumpía introduciendo cosas que conllevaban un gran signo de interrogación: *Beachy Head* o *Hot on the Heels of Love*, con títulos de *soft pop* austeros, mostraban un lugar lejos de las maravillas publicitarias, más parecido a un atascado prostíbulo con alienante muzak o a un deprimente estado de vigilancia y coacción tan bien expresados en *Convincing People* o *Persuasion*, con su pavoroso ritmo que provoca angustia y malestar.

Por eso, llegados a este punto, es bonito recordar que SPK, emigrados a Inglaterra después del singular encuentro con el *Dokumentation 1*, entabló una calurosa amistad con Throbbing Gristle. Con esta relación comprendemos cómo SPK, que había llegado de un continente muy lejano, encontró en la música de Throbbing Gristle la intensidad que buscaba. Si bien el grupo había estado experimentando con los mismos conceptos electrónicos, fue Genesis P-Orridge quien –hablando con propiedad– trastocó para bien las vocaciones del grupo. En 1980, SPK editó con Industrial Records *Meat Processing Section*, firmado como Surgical Penis Klinik, y que contenía dos canciones que son quizá de las más reconocidas y, si se quiere, de las más angustiosas del grupo: *Retard* y *Slogun*. Esta última, que suena con un



irrespirable compás mecánico, envuelto en un ruido blanco que vibra como un relámpago, repite en su letra uno de los antiguos eslóganes del SPK alemán: “Kill for inner peace! Bomb for mental health!” (“¡Mata por la paz interior! / ¡Pon bombas por la salud mental!”), con cierto sarcasmo y cinismo, después de todo.

SPK fue modificando su abreviatura en diferentes trabajos pero, como verá el lector, tanto System Planning Korporation, Selective Pornography Kontrol o Special Programming Korps venían a señalar, más o menos, el mismo tipo de inquietud.

En uno de los párrafos de *The Electronic Revolution*, William Burroughs escribió: “el control de los medios depende del establecimiento de líneas de asociación. Cuando las líneas se cortan, las conexiones asociativas se rompen” (Burroughs, 1970/2005: 13). Esto que rezuma desde el principio del texto y que Throbbing Gristle llevó a la música, se expresa a continuación de una manera clara.

4

La estela de Throbbing Gristle, como una ráfaga de metralla que se proyecta y estalla en tantas direcciones, también atravesó suelo esloveno, con un particular resultado.

En 1980, un colectivo de vanguardia electrónica llamado Laibach, que había aparecido como un grupo de *performance* en el período –recordemos– en el que Eslovenia formaba parte de la antigua Yugoslavia, pronto se ganaría los descalificativos y repulsas de sus congéneres por el uso, tan peculiar y equívoco, con el que realizaban sus acciones y conciertos.

¿Por qué los grupos de la escena industrial estaban tan preocupados por usar los símbolos del autoritarismo?

Laibach, que era el nombre que los nazis pusieron a Ljubljana, la capital del país, comenzó a emplear los símbolos del totalitarismo nazi, estalinista y algunos aspectos propios del futurismo italiano, para crear una distinción estética que lo separase, inmediatamente, de una experiencia fácil, correcta y aceptable. Sin embargo, lo que a primera vista pudiera verse como un desatinado mal gusto con el que provocar y escandalizar rápidamente, Laibach comprendió, al igual que Throbbing Gristle o SPK, que el uso de este tipo de imágenes, que tal planteamiento del mundo, intensificaba en muchas personas la desconfianza que sentían sobre su propia identidad y la actitud con la que, a decir verdad, hacían tambalear el sentido de una sociedad libre.

Ésas eran las dificultades de Laibach en un país que, entre las numerosas circunstancias políticas, vivía atrapado en la experiencia del nazismo y en el espacio desproporcionado de un régimen socialista que, por lo demás, agonizaba.

De este modo, al contrario de lo que pensaría un meapilas, Laibach estaba construyendo un método brillante. Cuando el humor se emplea no tanto como un artificio sarcástico, vistoso, sino como una trinchera intelectual, con su invitación de armonizar todas las ideologías que en su momento fueron terribles (Owens, 2011), unas y otras se amontonan encima y su cuerpo es el testimonio del mismo crimen apologético: el miedo. Confundir para desarticular y romper con las *líneas de asociación*.

Otro famosísimo esloveno, Slavoj Žižek, que había mantenido contacto con Laibach en la década de los ochenta a través del colectivo NSK, *Neue Slowenische Kunst*, y que en su momento se molestó porque creía encontrarse ante un

fenómeno apático, consiguió sin embargo, con el paso de los años, entrever la importancia de todo aquello y le vino a la cabeza una idea genial. El breve ensayo titulado *Why are Laibach and NSK not Fascists?* constituía una llave que daba el acceso con el que organizar aquella tentativa tan siniestra de Laibach. Todavía más, el análisis contenía cierto número de reflexiones que atribuían al grupo la importancia por la que otros se ofendían:

Laibach frustra el sistema (la ideología dominante) precisamente en la medida en que no es la imitación irónica del sistema, sino una sobre-identificación con él. Sacando a relucir el obscuro superyó que subyace al sistema, la sobre-identificación suspende la eficacia del sistema. Para aclarar la manera en que este desnudamiento, esta escenificación pública de la esencia fantasmática del edificio ideológico suspende el funcionamiento normal de este edificio, recordemos un fenómeno de cierta manera homólogo en la esfera de la experiencia individual. Cada uno de nosotros tiene rituales privados, frases (apodos, etc.) o gestos usados sólo dentro de los círculos más íntimos de parientes o amigos cercanos; cuando estos rituales se vuelven públicos, su efecto es necesariamente de bochorno y vergüenza (uno desea que se lo trague la tierra)” (Žižek, 1993:2).

\*\*\*

La sobre-identificación parece ser el concepto que otorga valor a todo lo que he expuesto y, al final, nombra algo que era necesario comprender. Pues igual que hay prácticas que a los ojos de la mayoría resultan inofensivas, también somos capaces de ver en ellas nuevas formas de disenso. A veces, el absurdo y la ambigüedad se convierten en cosas que invaden con mayor peligrosidad el equilibrio del mundo.

El SPK, por ejemplo, se convirtió en la mayor incomodidad de las guerrillas urbanas de izquierda en Alemania, hasta tal punto que la Baader-Meinhof, las Rote Zora o las Revolutionäre Zellen se sentían ciertamente avergonzados por los disparates del grupo, muy alejados de la liturgia de la lucha armada.

Por suerte, existe la imprevisibilidad. Puedes recorrer cualquier calle, cualquier establecimiento, colegio, escuela o discoteca y encontrarás inmensos y horribles letreros que anuncian una cosa, proponen otra, consagran la de más allá, etc. En cada caso podemos distinguir una visión del mundo muy pequeña y con rasgos propios, pero todas tienen el mismo carácter: la inherencia de la normalidad. No es de extrañar que incluso quien se considera a sí mismo un garante de la revolución o la radicalidad no sea, en el fondo, más que un santón entrañable.

Finalmente, la naturaleza del totalitarismo hace que nada cambie en el aparentemente mundo real y, con ese pronóstico, toda tentativa de perforar el presente o de introducir en él una ruptura, una descarga que propicie una huida, un desequilibrio donde la imaginación desintegre ese mundo, es una tarea especialmente difícil.

## Bibliografía

- Ballard, J.G., (1970/2002), *La exhibición de atrocidades*, Barcelona, Ed. Minotauro.
- Blake, T. (2000), *SPK: Krankheit Im Recht* (La enfermedad en la ley), Heidelberg, KRRIM Verlag.

- Bonome García, A. J., (2012), “Los primeros pasos de la literatura ergódica. William S. Burroughs y sus máquinas de producción textual”. En Rafael Amany y Francisco Chico Rico (Eds.), *Ciberliteratura y comparatismo* (pp. 39-48), Alicante, Universitat d’Alacant.
- Burroughs, W.S. (1980), *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Ed. Bruguera.
- Burroughs, W.S. (2005), *The electronic revolution* (La revolución electrónica), Ubu Classics, consultado el 15 de agosto de 2013 en [http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic\\_revolution.pdf/](http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf/). Edición original: 1970, Expanded Media Editions.
- Ford, S. (1999), *Wreckers of civilisation: the story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle* (Destruccion de la civilización: la historia de Coum Transmissions y Throbbing Gristle), Londres, Black Dog Publishing.
- Goddard, M. (2008), *Sonic and cultural noise as production on the new: the industrial music media ecology of Throbbing Gristle* (Ruido sónico y cultural como producción sobre lo Nuevo: la ecología de los medios de la música industrial de Throbbing Gristle). En Simon Sullivan y Stephen Zepke (Eds.), *Deleuze and Guattari and the production of the new* (Deleuze y Guattari y la producción de lo nuevo) (pp. 162-172), Londres, Continuum Studies.
- Owens, C. (2011), “Ian Parker, Laibach y Slavoj Žižek”. En *Teoría y crítica de la psicología* (1): 105-110. Trad. Julio César Corona Arias y David Pavón Cuéllar.
- Vaneigem, R. (1967/2004), *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Ed. Anagrama, consultado el 13 de agosto de 2013 en <http://arikel.free.fr/aides/vaneigem>. Edición original: *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*.
- RE/Search (4-5) (1982/2007), *William Burroughs, Throbbing Gristle and Brion Gysin* (William Burroughs, Throbbing Gristle y Brion Gysin), 2ª ed. expandida, San Francisco, RE/Search Publications.
- Sartre, J. P. (1970/1993), Prólogo. En *Dokumentation (1) zum Sozialistischen Patientkollektiv* (Documentación [1] del colectivo de pacientes socialistas), también publicado bajo el nombre SPK: *Aus der Krankheit eine Waffe machen* (SPK: Hacer de la enfermedad un arma). Consultado el 15 de agosto de 2013 en [http://www.spkpfh.de/prologo\\_Sartre.htm](http://www.spkpfh.de/prologo_Sartre.htm).
- Žižek, S. (1993), “Why are Laibach and NSK not Fascists?” (¿Por qué Laibach y NSK no son fascistas?), consultado el 13 de agosto de 2013 en [http://xenopraxis.net/readings/zizek\\_laibach.pdf](http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf).

### Discografía

- SPK (1979/1980), *Meat processing section*, Londres, Industrial Records (IR0011).
- SPK (1981), *Information overload unit*, Londres, Side Effects (SER 01).
- Throbbing Gristle (1978), *D.o.A. The third and final report of Throbbing Gristle* Londres, Industrial Records (IR0004).
- Throbbing Gristle (1979), *20 jazz funk greats*, Londres, Industrial Records (IR0008).

## Notas

[1] *Iatrarquía*: de *iatr(o)*, prefijo que alude a la medicina. El SPK usó este término en repetidas ocasiones, señalando a la clase médica como la responsable de la represión a los enfermos. De una manera más amplia, su uso de este término advertía la alienación capitalista a través de la psiquiatría.

[2] *Patopracticantes*: neologismo procedente del griego *pathos* usado para referirse a la enfermedad, a las afecciones o las dolencias.

[3] El *Dokumentation (1) zum Sozialistischen Patientkollektiv* también fue editado con el nombre SPK: *Aus der Krankheit eine Waffe machen* (1970). Aunque el prólogo de Jean-Paul Sartre (1970/1997) puede leerse en la página [http://www.spkpfh.de/Turn\\_illness.html](http://www.spkpfh.de/Turn_illness.html) y, aunque hay serios problemas de traducción, puede también consultarse en su idioma original. En cualquier caso, el dominio <http://www.spkpfh.de/> contiene toda la información relevante del grupo y su influencia en diferentes países. El libro más riguroso al que se puede acceder, hasta donde yo conozco, es el de Trevor Blake (2000).

[4] Hasta la publicación, en 1959, de *El almuerzo desnudo*, William Burroughs había creado una obra narrativa íntima a las preocupaciones de la generación beat, como por ejemplo *Yonqui o Marica* (1953), con un estilo convencional, cercano al género pulp.

No es hasta esa fecha cuando Burroughs, afincado en Tánger desde 1956, decidió impulsar una metodología narrativa llamada *cut up*, inspirada en el estilo fragmentario de James Joyce, la pintura de Brion Gysin y la experiencia del trance sufí de los músicos de Jajouka, del norte de Marruecos.

El método de escritura de *El almuerzo desnudo* se beneficiaba del *cut up*, que estaba destinado a construir un orden oculto dentro del relato, formado por la arbitrariedad de textos colocados al azar. Cuando el *cut up* se ponía en funcionamiento, aparecía la Interzona: a un nivel general, este mundo florecía a través de las llamadas ‘intersecciones’: escenas que iban y venían y nuevos personajes que entraban en ese espacio de acción, lo que significaba, en cierta medida, que la Interzona era un territorio espontáneo, en constante desplazamiento.

A pesar de que el libro parecía un rompecabezas enigmático, estas intersecciones surgían en la mente del lector. La Interzona no era sólo un espacio físico, una suerte de anarquía exótica, sino un latido mental que poseía su propia lógica, con el fin de que el lector, dadas las circunstancias, atravesase los huecos y ranuras por los que acceder a ese otro mundo.

La Interzona, por tanto, no podía construirse, ni tampoco ser figurada. Para que el lector viviese la experiencia, debía estar atento, buscando las grietas, las aberturas para colarse por ellas, en un lugar donde las realidades son totalmente arbitrarias y el lenguaje muta con un simple pestañeo.

[5] Antes de *Throbbing Gristle*, Genesis P-Orridge creó el colectivo de *performance* *Coum Transmissions*, activo entre 1969 y 1976. De este período nació su relación con el resto de miembros de TG y su entrañable amistad con William Burroughs, Brion Gysin y Derek Jarman. Para esbozar una idea general, *Coum Transmissions* bebía de Dadá, Fluxus y el accionismo vienés, así como de la contracultura británica. Es memorable su *performance Prostitution*, celebrada en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, en 1976. Nicholas Fairbairn, político tory del Parlamento Británico, definió al colectivo como “the wreckers of *Western civilization*” (“los destructores de la civilización occidental”). No quería dilatarme más, porque daría para otro extenso artículo. Toda la información relevante de *Coum Transmissions* y

Throbbing Gristle se puede leer en el libro de Simon Ford (1999).

[6] Raoul Vaneigem, el entusiasta y admirable aventurero de la Internacional Situacionista, definió el *détournement* de la siguiente manera: “El condicionamiento tiene por función colocar y descolocar a cada uno a lo largo de la esquila jerárquica. La inversión de perspectiva implica una especie de antiacondicionamiento, no un condicionamiento de tipo nuevo, sino una táctica lúdica: el *détournement* (tergiversación)” (1967/2004: 224).

Este concepto surgió para nombrar la práctica artística que tomaba un objeto capitalista y distorsionaba su significado para crear un efecto reflexivo.

[7] La portada del álbum *D.o.A.* fue inmediatamente calificada de pornográfica. De hecho, las primeras mil copias incluían un calendario con diferentes fotos de la niña de la cubierta, recostada sobre su cama. Lo cierto es que Genesis P-Orridge tomó las fotos de esa chica, que era la hija de una amiga suya, a la que había ido a visitar de vacaciones el año anterior a la publicación del disco. P-Orridge aseguraba que sacó aquellas fotos en una situación totalmente normal e inocente, porque su amiga no tenía ninguna cámara y quería tener algunas fotos de su hija (P-Orridge, *RE/Search*, 1982/2007). Por supuesto, Throbbing Gristle no tuvo ningún problema en publicar estas fotos, supongo que porque la madre compartía el mismo sentido del humor que ellos.