
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Jiménez Nicolás, Fernando; Roas, David, dir. I'm not afraid anymore. La aceptación del fracaso en las letras de Joy Division. 2017. 37 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/179927>

under the terms of the  license

I'm not afraid anymore:

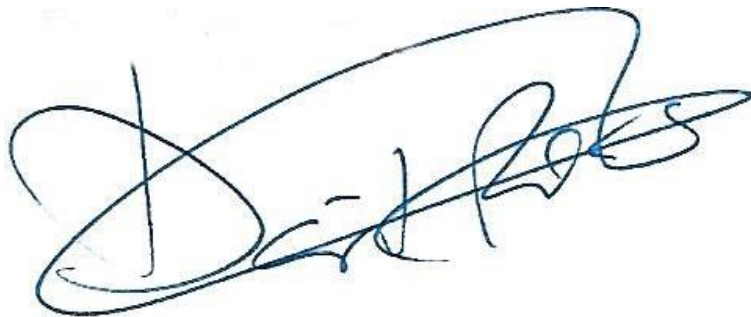
**La aceptación del fracaso en las
letras de Joy Division**

Fernando Jiménez Nicolás

Grado Combinado en Estudios de Inglés y Español

Curso 2016-2017

Tutor: David Roas

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'David Roas', with a large, stylized loop at the beginning.

Índice

1 – Introducción (p. 5)

2 – La aceptación del fracaso como aceptación de la muerte (p. 8)

3 – La aceptación del fracaso como aceptación de la enfermedad (p. 15)

4 – Conclusión (p. 20)

5 – Bibliografía (p. 23)

6 – Apéndice: Letras (p. 25)

En este trabajo pretendemos reflexionar acerca de la aceptación del fracaso como una característica de la sociedad postmoderna en las letras de la banda británica de post-punk Joy Division (1978-1980). Nos apoyaremos en la psicología y en la filosofía, especialmente en el nihilismo, y fijaremos una óptica centrada en el individuo postmoderno. Tomaremos como objeto de estudio las letras de las canciones de la banda británica Joy Division por constituir un ejemplo lírico de la problemática postmoderna, encarnada, en este caso, en Ian Curtis, cantante y letrista del grupo. Nos centraremos principalmente en los dos únicos álbumes publicados por la banda mancomuniana: *Unknown Pleasures* (1979) y *Closer* (1980), aunque también haremos referencia a otras canciones publicadas en demos o EPs. Nuestra hipótesis es que la aceptación del fracaso es una característica propia del individuo postmoderno que no es compatible con el suicidio, a pesar de que este pueda ser visto como la forma última de aceptación del gran fracaso del ser humano: la muerte.

Analizaremos la aceptación del fracaso en las letras de Joy Division a través de dos aspectos fundamentales de la vida de Ian Curtis, letrista de la banda: la aceptación del fracaso como aceptación de la enfermedad (depresión y epilepsia) y la aceptación del fracaso como aceptación radical de la muerte (suicidio), según el rito de vida de estrella del rock.

Joy Division fue una banda británica de post-punk que debutó en directo en Manchester en enero de 1978. Sus miembros eran el bajista Peter Hook, el guitarrista Bernard Sumner, el batería Stephen Morris y el cantante y letrista Ian Curtis. El grupo había sido formado en 1976 y había comenzado a tocar en 1977 bajo el nombre de Warsaw. Tras cambiar el nombre a Joy Division en 1978 y grabar una demo, un álbum que fue desechado y dos EPs¹, el grupo grabó y publicó su primer larga duración en 1979, *Unknown Pleasures*. En julio del año siguiente apareció el segundo y último disco de la banda, *Closer*, cuya publicación se realizó de forma póstuma para el cantante Ian Curtis que se había suicidado asfixiándose con la cuerda de un tendedero en su casa de

¹ *The Warsaw Demo*, primer material grabado por la banda en 1977, *Warsaw*, álbum de once canciones (incluía las cuatro de *An Ideal For Living*) grabadas en mayo de 1978 que fue desechado por el desagrado que causó a la banda la post-producción realizada por RCA, circuló como un *bootleg* hasta que fue lanzado comercialmente en 1994, *An Ideal For Living* (EP), grabado en diciembre de 1977 y publicado en junio de 1978 por Enigma Records, y *A Factory Sample* (EP) junto a The Durutti Column, John Dowie y Cabaret Voltaire, grabado en octubre de 1978 y publicado en diciembre de 1978 por Factory Records.

Macclesfield el 18 de mayo de 1980. Sufrió de depresión y padecía epilepsia desde finales de 1978. El resto de miembros de la banda formó un nuevo grupo, New Order.

Según algunos críticos como Frederic Jameson, una de las características principales de la postmodernidad es la aceptación del fracaso que supuso la modernidad. A consecuencia de esto, la postmodernidad, heredera de la anterior, se concibe a sí misma como perpetuación de este fracaso. Esto se puede extender a la aceptación del fracaso en sí mismo: si el individuo moderno era consciente de su fracaso pero creía que el progreso de la ciencia y de la técnica auguraban un futuro mejor, el individuo postmoderno sabe que el fracaso es irrevocable, irreversible, y, por tanto, lo acepta. El individuo postmoderno, en consecuencia, es hedonista, no atiende a ninguna estética y vive en un presente perpetuo. Como afirma Anthony Giddens en su estudio acerca de la identidad del yo en la sociedad moderna, una de las diferencias aspectuales del “mundo” actual con respecto al de otras épocas es su carácter unitario/fragmentario:

[...] El «mundo» en el que actualmente vivimos es, pues, en algunos aspectos profundos muy distinto del que habitaron los hombres en anteriores períodos de la historia. Se trata en muchos sentidos de un mundo único, con un marco de experiencia unitario (por ejemplo, respecto a los ejes básicos de tiempo y espacio), pero al mismo tiempo un mundo que crea formas nuevas de fragmentación y dispersión. [...] (Giddens, 1998: 13).

En el campo de la literatura, como bien señala Jameson en su artículo “Posmodernismo y sociedad de consumo”, el Modernismo anglosajón fue la culminación de la originalidad literaria, gracias a grandes maestros con voces y amaneramientos personalísimos como William Faulkner, James Joyce o Ernest Hemingway. Por su parte, el Postmodernismo es el arte del “pastiche” (procedimiento que no ha de ser confundido con la parodia):

[...] en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o postmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado. (Jameson, 1985: 171-172).

Una vez reunidas todas las piezas estilísticas (el “marco de experiencia unitario” en términos de Giddens), la esperanza de la originalidad está puesta en nuestra capacidad combinatoria y recursiva con dichas piezas (las “formas de fragmentación y dispersión”).

En otras palabras, el Postmodernismo no cree en una estética regida por normas, la estética y el arte han fracasado como señala Jameson. La absoluta libertad que el movimiento DIY (*Do It Yourself*) otorga al individuo hace que la estética sea vasta, variada e incatalogable. Esta estética punk, ingobernable por norma alguna, fue la que heredó Joy Division:

En la primera etapa de actividad del grupo, cuando aún llevaban el nombre Warsaw, el sonido el texto y la performance (en directo o grabada) responden a las pautas estéticas derivadas del punk. Desde los efectos empleados en las guitarras eléctricas hasta el timbre de voz de Ian Curtis, Warsaw era otro grupo punk dentro de la escena independiente que comenzaba a gestarse en Manchester en la segunda mitad de la década del setenta. (Abeillé, 2015: 231).

Como afirma Constanza Alicia Abeillé en su estudio *Un análisis de la cultura: Manchester Sound, Factory Records y Joy Division*, en su etapa inicial Joy Division adoptó la estética del movimiento punk, hecho que se refleja en la temática de estas primeras letras en las que destaca el carácter provocador y crítico con la sociedad postmoderna (« [...] Through the wire screen the eyes of those standing outside looked in / At her as into the cage of some rare creature in a zoo / In the hand of one of the assistants she saw the same instrument / Which they had that morning inserted deep into her body / She shuddered / Instinctively / No life at all in the house of dolls [...],² «The leaders of men / Born out of your frustration [...] Made a promise for a new life [...] Self-induced manipulation / To crush all thoughts of mass salvation»³), la sensación de fracaso y el nihilismo propio del movimiento punk (« [...] He no longer denies / All the failures of the modern man [...]»⁴, «I've seen the real atrocities [...] We'll live in holes and disused shafts / Hopes for little more [...] Into the cold / No smile on your lips / Living in the Ice Age [...] »⁵) así como la actitud hedonista que defiende vivir el presente como filosofía ante la vida (« [...] Where the future's not made [...]»⁶, « [...] Someone told me being in the now is the main thing [...] What ya gonna do, what ya gonna do / When it's over?»⁷).

² "No Love Lost", *An Ideal For Living* (1978).

³ "Leaders of Men", *An Ideal For Living* (1978).

⁴ "Failures", *An Ideal For Living* (1978).

⁵ "Living in the Ice Age", *Warsaw* (1978).

⁶ "Leaders of Men", *An Ideal For Living* (1978).

⁷ "Novelty", *Warsaw* (1978).

La juventud postmoderna y, en especial, la nacida tras la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra como es el caso que nos ocupa, ante el fracaso del arte y la estética, se acerca al nihilismo (el «No Future» del punk) y a la provocación (la simbología nazi) y decide vivir el presente y disfrutar hedonistamente de los placeres (el clásico «Sexo, drogas y rock and roll»).

[...] Joy Division se identificó con la propuesta punk y asumió el discurso de la provocación, dirigiendo su imagen, su sonido y el mensaje hacia un nuevo campo imaginario: el nihilismo de la juventud que vive en un contexto socioeconómico difícil, heredera de un pasado industrial pero marcada por el cierre de todas las fábricas, con pocas posibilidades laborales, desinteresada por el futuro y que reivindica como modo de vida el tiempo presente. (Abeillé, 2015: 210-211).

Como afirma Abeillé, Joy Division heredó la actitud del punk, su desinterés por el futuro, su nihilismo y la aceptación del fracaso que este conlleva. Si no hay futuro, lo único que importa es el presente, vivir rápido y morir joven («Live fast, die young»), ideales que encarnaban figuras como Jim Morrison o Sid Vicious. Esto nos lleva a uno de los aspectos a través de los cuales nos proponemos analizar la aceptación del fracaso en la lírica de Joy Division: la aceptación del fracaso como aceptación de la muerte.

Cuando Ian me dijo que tenía intención de vivir poco más allá de los veinte, me lo tomé como un tiro, pero pensé que sería algo temporal y que se desprendería de ello. Era demasiado joven como para haber tomado la decisión de que la vida no valía la pena. (Curtis, 2009: 39).

Cuando “All The Young Dudes” de *Mott The Hoople* golpeó las listas de éxitos, Ian comenzó a usar la letra de la canción como su credo. Elegía ciertas letras y canciones como “Chico acelerado, no quieres estar vivo cuando cumplas veinticinco”, o el “Rock and Roll Suicide” de David Bowie, y se dejaba transportar por el mágico romanticismo de morir joven. Idealizaba a gente como Jim Morrison, que había muerto en su apogeo.

Esa fue la primera señal de que cada vez le fascinaba más la idea de vivir poco más de veinte años, siempre unido al estrellato y el glamour. (Curtis, 2009: 30).

Como cuenta Deborah Curtis, viuda del cantante manchesteriano, en su biografía *La vida de Ian Curtis y Joy Division. Touching from a distance*, Ian Curtis se sentía fascinado desde la adolescencia por el ideal de estrella del rock que vive rápido y muere joven en

el cénit de su popularidad⁸. Con la publicación en 1979 del single “Transmission” y del LP *Unknown Pleasures*, sus ambiciones y aspiraciones en la vida se consumaron:

Lo único bueno que salió del intento de suicidio fue que le dieron cita para ver a un psiquiatra en el hospital Parkside. Por sorpresa, el día de la cita fuimos juntos. De camino allí me confesó lo infeliz que se sentía en el negocio de la música. Me dijo que en cuanto se editaron “Transmission” y *Unknown Pleasures*, sus aspiraciones estaban colmadas. No le quedaba nada por hacer. Todo lo que siempre quiso fue tener un single y un álbum editado. Sus aspiraciones no iban más allá de grabar “Love Will Tear Us Apart” o el *Closer*. Mientras yo conducía me dijo que quería dejar Joy Division y unirse a un circo. [...] (Curtis, 2009: 164).

Podríamos decir, por tanto, que Ian Curtis, en cuanto que individuo postmoderno influido por el nihilismo punk y el fracaso del arte y de la estética propios de su tiempo, parece aceptar el fracaso de la vida en tanto que asume la muerte como forma de vida y fuente de belleza. Su fascinación por una muerte temprana se hace visible en sus textos⁹. Las letras de Joy Division, desde esta perspectiva, se vuelven un culto a la muerte¹⁰.

Encontramos ejemplos de ello sobre todo en el *Unknown Pleasures*: “Shadowplay”, “Interzone”, “New Dawn Fades” o “Insight”.

⁸ Giddens relaciona la identificación y proyección del yo en otros con la hostilidad, como reacción al dolor de la desesperanza, que provoca la angustia:

Identificación y proyección son otros tantos medios por los que se evita la posible espiral de la angustia y la hostilidad. La identificación es parcial y contextual (la apropiación de rasgos o modelos de comportamiento de los otros, apropiados para resolver o aminorar las pautas de producción de angustia). Por otra parte, es siempre una realidad cargada de tensión debido a su parcialidad, pues contiene mecanismos de proyección y es fundamentalmente una reacción defensiva a la angustia parcial. (Giddens, 1998: 64).

⁹ Como expone Julia Kristeva en su estudio acerca de la abyección *Pouvoirs de l'horreur*, los contenidos inconscientes de los individuos con personalidad maniaca pueden ser manifestados explícitamente en actividades con carga simbólica como la escritura:

[...] Du fait de l'opposition ambiguë Je/Autre, Dedans/Dehors – opposition vigoureuse mais perméable, violente mais incertaine –, des contenus « normalement » inconscients chez les névrosés deviennent donc explicites sinon conscients dans des discours et des comportements « limites » (*borderlines*). Ces contenus se manifestent souvent ouvertement dans des pratiques symboliques, sans pour autant s'intégrer à la conscience jugeante des sujets en question. Parce qu'ils rendent impertinente l'opposition conscient/inconscient, ces sujets et leurs discours sont les terrains propices d'une discursivité sublimatoire (« esthétique » ou « mystique », etc.) plutôt que scientifique ou rationaliste. (Kristeva, 1980: 15).

¹⁰ Este “culto a la muerte” es especialmente notable en la canción “The Eternal” del *Closer*: “Procession moves on, the shouting is over / Praise to the glory of loved ones now gone / Talking aloud as they sit round their tables / Scattering flowers washed down by the rain / Stood by the gate at the foot of the garden / Watching them pass like clouds in the sky / Try to cry out in the heat of the moment / Possessed by a fury that burns from inside [...] No words could explain, no actions determine / Just watching the trees and the leaves as they fall”.

En la letra de “Shadowplay” observamos el nihilismo y el pesimismo (“To the depths of the ocean where all hopes sank”) que llevan al yo poético a aceptar e incluso buscar la muerte (“In the shadowplay, acting out your own death, knowing no more / As the assassins all grouped in four lines, dancing in the floor”). Asimismo, encontramos en el texto la idea de las aspiraciones colmadas del individuo (“I did everything, everything I wanted to”) que se pone en relación con las nociones que comentábamos anteriormente de vivir rápido y morir joven en referencia a figuras de la música rock que Ian Curtis admiraba como Jim Morrison, vocalista del grupo The Doors fallecido en 1971 a los 27 años de edad.

En “Interzone”¹¹ encontramos referencias explícitas al suicidio (“I walked through the city limits / Someone talked to me in to do it / Attracted by some force within it / Had to close my eyes to get close to it [...] Nail me to a train [...] Trying to find a clue, trying to find a way to get out! / Trying to move away, had to move away and keep out”) así como a la alienación del individuo postmoderno (“Down the dark streets, the houses looked the same / Getting darker now, faces look the same / And I walked round and round¹² [...] The lights shine like a neon show”), el fin de los sueños, deseos y aspiraciones (“No place to stop, no place to go / No time to lose, had to keep on going / I guessed they died some time ago”), la pérdida de la infancia (“A wire fence where the children played / Saw the bed where the body lay / And I was looking for some friends of mine / And I had no time to waste”) y el fin de la juventud (“In a group all forgotten youth”) que da paso a la sórdida adultez.

Esta idea de la adultez como un estado adulterado de la juventud, como una pérdida irreversible del mundo de la infancia y con él, de los sueños y aspiraciones, puede entenderse como otra forma de aceptación del fracaso en cuanto que aceptación de la muerte: si la adultez es percibida por el individuo como una pérdida trágica de su condición inicial de niño, entonces la infancia se configura como la “vida verdadera”, el

¹¹ Referencia al escritor americano William S. Burroughs y a su obra *Interzone* (1989), colección de relatos y primeras obras que, si bien no fue publicada hasta 1989 por la editorial Viking Press, Burroughs comenzó a escribir durante su estancia en Tánger (Marruecos) a mediados de los años 50. El manuscrito de *Interzone* (1957) sirvió de punto de partida para la novela *Naked Lunch* (1959), a través de la cual Ian Curtis debió de conocer el término. El título fue inspirado por la Zona Internacional de Tánger (*Tangier International Zone* en inglés).

¹² En este verso se podría identificar la figura del *flâneur* postmoderno. El término francés *flâneur* se remonta a los siglos XVI-XVII y significa ‘paseante’. En el siglo XX la expresión fue popularizada por el filósofo y crítico literario Walter Benjamin a través del análisis de la poesía de Charles Baudelaire. Esta figura del *flâneur* postmoderno que hemos identificado en la escritura de Ian Curtis sería heredera del *flâneur* moderno de Benjamin y Baudelaire.

estado que la llegada a la madurez ha arrancado tan terriblemente. De esto se deduce que la edad adulta no es la “vida verdadera” sino otro fracaso del que hay que escapar (« [...] trying to find a way to get out! / Trying to move away, had to move away and keep out”). Además, como bien señala Giddens, el individuo postmoderno, al carecer de ritos colectivos de paso, ha de enfrentarse él solo a estos grandes momentos de transición y construir su identidad en base a procesos de proyección e identificación:

La reflexividad de la modernidad alcanza al corazón del yo. Dicho de otra manera, en el contexto de un orden postradicional, el yo se convierte en un *proyecto reflejo*. Las transiciones en las vidas individuales han exigido siempre una reorganización psíquica, algo que en las culturas tradicionales solía quedar ritualizado en forma de *ritos de paso*. Pero en tales culturas, donde las cosas se mantenían más o menos inmutables generación tras generación en lo colectivo, los cambios en la identidad quedaban claramente marcados (como en el paso del individuo de la adolescencia a la edad adulta). En cambio, en las circunstancias de la modernidad, el yo alterado deberá ser explorado y construido como parte de un proceso reflejo para vincular el cambio personal y el social. (Giddens, 1998: 49).

Como observa Abeillé, esta idea de la adultez como un gran cambio que afecta a la identidad del individuo se repite en varias de las letras de Joy Division:

Algunas referencias de la letra de “Insight” (“I’ve lost the will to want more” / “He perdido las ganas de desear más”) se repiten también en otras canciones como “Disorder” (“I’ve got the spirit, lose the feeling, take the shock away” / “Tengo el espíritu pero perdí el sentimiento, la emoción”). La idea de que los sueños se terminan, de que los deseos tienen un límite se asocia en Curtis con la abrupta llegada de la adultez a su vida, aunque solo tuviera veinte años. Son numerosas las ocasiones en las que menciona la juventud en tiempo pasado (“I remember when we were young” / “recuerdo cuando éramos jóvenes”) y podría entenderse esta referencia a la adultez como un cambio abrupto en su estilo de vida. (Abeillé, 2015: 240).

El motivo de la llegada de la adultez y la pérdida de la infancia aparece en otras canciones del *Unknown Pleasures* como “Day of the Lords” (“These are your friends from childhood through youth [...] This is the room, the start of it all / Through childhood, through youth, I remember it all / Oh, I’ve seen the nights filled with bloodsport and pain”) o la mencionada “Insight” (“A special moment in time / Yeah, we wasted our time / We didn’t really have time / But we remember when we were young”) y en canciones del *Closer* como “Passover” (“Without the protection and infancy’s guard / It all falls

apart at first touch”) o “Twenty Four Hours” (“So this is permanent, love’s shattered pride / What once was innocence, turned on its side [...] Oh how I realized how I wanted time [...] Destiny unfolded, I watched it slip away [...] Let’s take a ride out, see what we can find / A valueless collection of hopes and past desires”). Por su parte, esa sensación de aparición súbita, brusca, que Abeillé llama “abrupta”, de la madurez y que representa un daño irreversible para el individuo, se podría relacionar con las referencias a la velocidad, los coches pasando y los accidentes en algunas canciones de Joy Division como “New Dawn Fades” (“A change of speed, a change of style / A change of scene, with no regrets / A chance to watch, admire the distance [...] Different colors, different shades [...] Directionless so plain to see”) o “Disorder” (“Lights are flashing, cars are crashing, getting frequent now”)¹³.

Esta angustia creada por la sensación de pérdida inevitable e irreversible de la infancia produce en el individuo un sentimiento de desasosiego que puede finalmente desembocar en pensamientos suicidas:

Cuando Ian cantaba “Recuerdo cuando éramos jóvenes”, sonaba viejo, como si hubiese vivido toda una vida en su juventud. Tras reflexionar sobre las palabras de “New Dawn Fades”, le saqué el tema a colación, intenté que me confirmase que sólo eran letras y que no guardaban semejanza con sus verdaderos sentimientos. Fue una conversación unilateral. Se negó a confirmar o desmentir ninguno de los puntos citados y salió de casa. Yo me quedé preguntándomelo a mí misma, pero no me sentía lo suficientemente cercana a nadie para airear mis miedos. ¿Se habría casado conmigo aun sabiendo que tenía intención de suicidarse poco después de cumplir los veinte? ¿Por qué ser padre cuando no tienes intención de estar ahí para ver a tu hija crecer? ¿Había sido yo tan inconsciente de su infelicidad que se vio forzado a escribir eso? (Curtis, 2009: 116).

En “New Dawn Fades” volvemos a encontrar referencias explícitas al suicidio (“A loaded gun won’t set you free / So you say”¹⁴) así como a una sensación de pérdida y desesperanza (“Oh, I’ve walked on water, run through fire / Can’t seem to feel it anymore

¹³ Como cuenta Deborah Curtis, Ian Curtis conocía la obra de J. G. Ballard y había leído *Crash* (1973): [...] Trajo a casa un par de libros sobre la Alemania nazi, pero mientras tanto leía Dostoievski, Nietzsche, Sartre, Hermann Hesse y J. G. Ballard [...] *Crash* de J. G. Ballard combinaba el sexo con el sufrimiento de las víctimas de accidentes de coche. Me chocaba que usara su tiempo libre para leer y pensar en el sufrimiento humano. Yo sabía que buscaba inspiración para sus canciones, pero todo culminaba en una obsesión insana por el dolor físico y mental. (Curtis, 2009: 120-121).

¹⁴ Encontramos otra alusión similar a esta en la canción “Candidate” del *Unknown Pleasures*: “Forced by the pressure / The territories marked / No longer the pleasure / Oh, I’ve since lost the heart / Corrupted from memory / No longer the power / It’s creeping up slowly / That last fatal hour”.

/ It was for me, waiting for me”) que provoca un deseo de cambio (“Hoping for something more / Me, seeing me this time, hoping for something else”). Siguiendo las ideas presentadas por Christa y Peter Bürger en su estudio sobre la desaparición del sujeto y la historia de la subjetividad, es posible relacionar este rechazo del yo poético a su condición vital y su deseo de cambio radical expresados en la letra de “New Dawn Fades” con algunos de los síntomas del *ennui* del sujeto moderno bajo los que subyace el odio a sí mismo:

[...] La negación de lo existente y la esperanza de un cambio radical serían llevados por una fuerza en la que pervive de incógnito el odio a sí mismo del sujeto moderno. [...] Consideradas como fenómeno originario, las formas vivenciales del *ennui* (aislamiento y pérdida de realidad del yo, fragmentación del tiempo y pérdida de la seguridad del concepto) constituyen una constelación que se encuentra tan presente en las obras de la Modernidad como en los ademanes de protesta vanguardista. (Bürger, 2001: 219).

En “Insight” la sensación de pérdida de la infancia, de los sueños y de los deseos (“Guess your dreams always end / They don’t rise up just descend”) lleva al yo poético a una desesperanza tan abrumadora, a un nihilismo tan absoluto, que le hace aceptar la muerte (“But I don’t care anymore / I’ve lost the will to want more / I’m not afraid not at all / I watch them all as they fall”). Desde la inocente óptica de la infancia y la juventud (“But I remember when we were young”), la muerte era algo terrible, pero ahora es aceptada por el yo poético casi como un alivio (“I’m not afraid anymore”). Podemos relacionar esta postura con el nihilismo nietzscheano que desemboca en el suicidio del que habla Lluís Alegret con respecto a la muerte de Gilles Deleuze:

[...] ¿La mort de Deleuze no posa de manifest l’actitud d’un home que pensa que tot és debades? ¿No és l’actitud del nihilista que pensa que “el fet d’existir (obrar, sofrir, voler, sentir) no té sentit”, segons diu Nietzsche? El nihilisme passiu, teòric, negatiu, es veu empès al nihilisme pràctic. Al final del camí apareix el suïcidi. Si hom vol acabar de veritat amb tot, si hom considera que estem abocats al fracàs permanent, al declivi com a espècie, sense una convicció determinada, sense una il·lusió per la vida, hom ha d’acabar amb un mateix. (Alegret, 1998: 76).

En “Disorder”, por su parte, observamos la apatía (“These sensations barely interest me for another day”) y la falta de sentimientos a la que el individuo postmoderno se ve abocado (“I’ve got the spirit, lose the feeling, let it out somehow”), motivo que también podemos apreciar, como señala Abeillé (2015: 240), en “Insight” (“I’ve lost the

will to want more”). Este indicio de la alienación del individuo postmoderno es uno de los factores que pueden conducir al nihilismo negativo que acaba en el suicidio del que habla Alegret.

Las canciones de Joy Division muchas veces son oraciones fúnebres que documentan un estado de pérdida, o insisten en el recuerdo de momentos de plenitud e intensidad de los que ya no queda nada. El presente es vivido con anestesia, sin afecto y con una evidente pérdida de la pasión. En la escritura de Curtis se lee también un fuerte componente de extrañamiento y distancia de los sujetos entre sí como en “I Remember Nothing” (“we were strangers for way too long” / “fuimos extraños por mucho tiempo”) o en “No Love Lost” (“the eyes of those standing outside looked in at her as into the cage of some rare creature in a zoo” / “los ojos de quienes están del otro lado del cristal, la miran como si fuera una criatura extraña del zoológico”).

Pero si la música de Joy Division ofrece una exhibición de dolor (“Atrocity exhibition”), existe también una fuerza afirmativa que se esconde detrás del éxtasis de la muerte. (Abeillé, 2015: 245).

Como afirma Abeillé, las canciones de Joy Division se vuelven una oración fúnebre por la pérdida de la plenitud, tanto a nivel individual (como la apatía y la frustración causada por la pérdida de la niñez) como a nivel social (en forma de la alienación y la pérdida de valores que desembocan en el nihilismo de las juventudes punk). Esa “fuerza afirmativa que se esconde detrás del éxtasis de la muerte” acaba por convertirse en aceptación. Ante una estética fracasada que encuentra la belleza en la afirmación de la muerte, la muerte termina por ser aceptada y, de forma radical, buscada a través del suicidio. El ritual se completa:

La muerte de Ian Curtis no fue sólo un acontecimiento particular que marcó un antes y un después en la identidad del grupo; pudo ser leído también como extensión de un rito y de una mitología con marca propia en el universo semiótico del rock. La significación de la muerte de un artista es ambigua: tiene valor dentro del conjunto de signos de la subcultura (se inscribe dentro de una serie de eventos similares) pero también tiene un valor único como hecho excepcional. En primer lugar, los conceptos de rock y juventud van unidos por lo que la idea de la muerte prematura (muerte en la juventud) potencia esta unión conceptual y la traslada a un nivel superior de significación, convirtiéndola en una muerte ritual. La vida del rockstar se convierte en un rito en sí misma: *sexo, drogas y rock and roll*. (Abeillé, 2015: 248).

Por otra parte, una de las circunstancias que marcó la vida de Ian Curtis fue el hecho de que sufrió de epilepsia desde finales de 1978 hasta su suicidio. Comenzó a tener que medicarse y junto a las tendencias de su personalidad maniaca, esto le causó una severa depresión que afectó a sus letras. Es por esto que hemos considerado la aceptación de la enfermedad, tanto la epilepsia como la depresión, como otro aspecto a través del cual analizar la aceptación del fracaso en las letras de Joy Division.

Pensé que ahora Ian estaba más a salvo al estar en manos de un hospital, pero al mismo tiempo había una confirmación irrevocable, una impotente aceptación.

Entendimos que no podíamos volver la página atrás, Ian era EPILÉPTICO [...] (Curtis, 2009: 100).

El primer ataque epiléptico de Ian Curtis acaeció en diciembre de 1978. El desarrollo de la enfermedad coincidió, por tanto, con el momento en que la popularidad de Joy Division comenzaba a crecer y que culminaría con la gira norteamericana que no se pudo llevar a cabo debido a la muerte de Ian Curtis.

"Cuando a Ian le atacó la epilepsia no le afectó, no le paró. La aceptó. Era un viva la vida. Tenía un gran sentido del humor. Aparecía por la mañana, siendo evidente que venía sin dormir debido a una actuación. Nunca afectaba a su trabajo. Yo alucinaba." Ernest Beard¹⁵ (Curtis, 2009: 99).

El ejemplo más claro de la influencia de la epilepsia en la lírica de Ian Curtis se encuentra en la canción "She's Lost Control" del *Unknown Pleasures*. La canción fue escrita por Ian Curtis tras presenciar el ataque de epilepsia de una mujer en la oficina donde trabajaba. A la contemplación de la escena ya de por sí chocante, se le unió el conocimiento poco tiempo después de la muerte de la mujer. En la canción, la enfermedad comienza siendo algo confuso ("Confusion in her eyes that says it all [...] And how I'll never know just why or understand") que va degenerando terriblemente ("And she screamed out kicking on her side [...] And seized up on the floor [...]") hasta la muerte ("[...] I thought she'd die"). La experiencia de la enfermedad se transmite del sujeto femenino en tercera persona que la padece ("She's lost control") hasta el yo poético a través de un discurso indirecto ("She said *I've lost control again*").

¹⁵ Ernest Beard era compañero y mentor de Ian Curtis en su trabajo en una oficina de Servicios Civiles en Macclesfield.

Así también opera la música y la letra en las canciones de Joy Division: el mensaje se vuelve cada vez más introspectivo, se desplaza de la simple pose o máscara de estilo a la consolidación de la voz personal. Ian Curtis encuentra el registro adecuado de voz y consigue hacer del cuerpo y de la materialidad de su voz un canal de comunicación. Joy Division es la música de *la era de la muerte del afecto*, categoría acuñada por J. G. Ballard para designar no solo abandono del sentimiento y la emoción, sino también el modo en el que en este mundo desahogado el dolor, el miedo y la perversión constituyen la vía para recuperar la intensidad perdida. (Abeillé, 2015: 234-235).

Asimismo, es significativa la relación que establece Abeillé entre la música de Joy Division y la categoría acuñada por J. G. Ballard (autor de la preferencia de Ian Curtis) de *la era de la muerte del afecto*. Como hemos observado en las letras de canciones como “Disorder” o “Insight”, el yo poético abandona los sentimientos y la emoción. Pero no se trata sólo de la apatía propia del individuo postmoderno, *la muerte del afecto* conlleva, además, la exaltación del dolor, del miedo, de la perversión y de la enfermedad en un intento de paliar la pérdida de afectación y de intensidad que supone la propia muerte del afecto¹⁶. En relación con el tema de lo abyecto, cabe destacar aquí la noción de Kristeva de la abyección de sí (del individuo) como reconocimiento de una “falta”, como expresión de su propia pérdida:

S’il est vrai que l’abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu’il s’éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l’impossible en lui-même : lorsqu’il trouve que l’impossible, c’est son *être* même, découvrant qu’il n’est autre qu’abject. L’abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l’abjection

¹⁶ Como explica Kristeva, si el objeto se opone al yo, lo abyecto se opone al super-yo y lo atrae, desde el exilio, hacia los márgenes de lo aceptado, hacia las barreras culturales y los tabús:

Quand je suis envahie par l’abjection, cette torsade faite d’affects et de pensées que j’appelle ainsi, n’a pas à proprement parler d’*objet* définissable. L’abject n’est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j’imagine. Il n’est pas non plus cet ob-jet, petit « a » fuyant indéfiniment dans la quête systématique du désir. L’abject n’est pas mon corrélat qui, m’offrant un appui sur quelqu’un ou quelque chose d’autre, me permettrait d’être, plus ou moins détachée et autonome. De l’objet, l’abject n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à *je*. Masi si l’objet, en s’opposant, m’équilibre dans la trame fragile d’un désir de sens qui, en fait, m’homologue indéfiniment, infiniment à lui, au contraire, l’*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s’effondre. Un certain « moi » qui s’est fondu avec son maître, un sur-moi, l’a carrément chassé. Il est dehors, hors de l’ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. Pourtant, de cet exil, l’abject ne cesse de défier son maître. Sans (lui) faire signe, il sollicite une décharge, une convulsion, un cri. À chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject. [...] (Kristeva, 1980: 9-10).

de soi pour démontrer que tout abjection est en fait reconnaissance du *manque* de tout être, sens, langage, désir. [...] (Kristeva, 1980: 13).

En este caso, es posible relacionar esta falta (de ser, sentido, lenguaje, deseo) de la que habla Kristeva con la plenitud, la infancia, la inocencia y demás estados que el yo poético considera perdidos y cuya expresión, como un canto fúnebre, como resultado de la abyección de sí, son las letras de Joy Division.

En palabras de Abeillé (2015: 235): «Este devenir abyecto del deseo en la era de la muerte del afecto permite reformular la supuesta negatividad atribuida a Joy Division». De esta forma, las letras de Joy Division, en las que abyectamente se celebra la vulnerabilidad del individuo, se alejan de la lírica y los tópicos del rock anterior:

En el lenguaje poético de Ian Curtis ya se observan signos de una personalidad depresiva. Como poníamos de manifiesto en los ejemplos citados, el yo poético se desplaza de una imaginería de posguerra simplificada, fruto de la curiosidad juvenil, a una inseguridad sobre el propio ego, y un temor existencial quizás sin precedentes en la lírica de las canciones del rock, que suelen estar gobernadas por la exaltación del ego y/o el deseo puro en el terreno de lo dionisiaco. La representación escénica de ese yo poético es una clara evidencia del padecimiento que contribuyó enormemente al colapso físico y emocional de Curtis: la epilepsia. Los bailes eran precisos y mecánicos, como convulsiones que seguían el beat de la canción tratando de controlar el cuerpo a través del ritmo de la música, aunque podrían tratarse de estados pre-convulsivos. (Abeillé, 2015: 246-247).

Como podemos observar, la epilepsia afectó, además de a su escritura, a las actuaciones en directo de Ian Curtis, en las que sus movimientos a la hora de bailar semejabán las convulsiones de un ataque epiléptico y durante las cuales llegó a sufrir ataques reales. La aceptación del fracaso en forma de enfermedad (“She’s lost control”) se convierte en una exhibición de la misma (“Atrocity Exhibition”¹⁷), en una

¹⁷ Otra referencia a J. G. Ballard, autor de la colección experimental de relatos enlazados o “novelas condensadas” *The Atrocity Exhibition* (1970). La obra, que ha generado debate entre la crítica en cuanto a si ha de ser considerada una novela experimental con capítulos o una colección de relatos enlazados, reúne quince piezas que ya habían aparecido anteriormente en revistas y publicaciones literarias: “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”, “Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy” o “Love and Napalm: Export USA”, entre otras. Las historias describen cómo, de forma casi desapercibida, los medios de comunicación invaden la mente del individuo. Desde su publicación en 1970 suscitó una gran polémica, especialmente en Estados Unidos, por el retrato que ofrece de políticos y celebridades.

representación escénica, una exaltación en la esfera pública del padecimiento y el sufrimiento de la esfera privada:

Los textos de Joy Division para la etapa de *Closer* se muestran aún más depresivos y claustrofóbicos que en *Unknown Pleasures*. Se tematiza la confrontación entre vida privada y vida pública, a la vez que ambas tienden a fusionarse. (Abeillé, 2015: 243).

Como señala Abeillé, la creciente popularidad de la banda afectó a la vida privada de sus integrantes y, especialmente, a Ian Curtis que trataba de mantener a raya su enfermedad mientras compaginaba su trabajo en una oficina de Servicios Civiles en Macclesfield y sus actuaciones con Joy Division.

[...] Pero Ernest Beard estaba preocupado por Ian. Le preocupaban las críticas de la prensa musical. En su opinión, eran como informes psiquiátricos que incluso usaban la terminología y las referencias apropiadas. Era como si los fans y los periodistas se hubiesen hecho eco demasiado pronto de la inestabilidad de Ian [...] (Curtis, 2009: 102).

La dura rutina que surgía al combinar ambos trabajos, junto con la medicación que requería una enfermedad como la epilepsia y la predisposición de una personalidad obsesiva y maniaca como la de Ian Curtis, desembocó en una fuerte depresión. De esta forma, las letras del *Closer* pueden ser vistas como una introspección dentro de la subjetividad atormentada de Ian Curtis, una llamada de socorro, una atrocidad cuya exhibición eran los conciertos de Joy Division:

Las letras que Ian elegía para encajar con la música ya de por sí obsesionante del grupo, eran cada vez más depresivas, y si pensabas que Ian escribía sobre experiencias de otra persona, entonces tendrías que creer que tenía una enorme capacidad de empatía. Tanto fans como periodistas intentaban descifrar sus palabras. Muchos sentían que la melancolía de Ian les miraba fijamente. Era demasiado increíble comprender que usase una forma pública para pedir ayuda [...] (Curtis, 2009: 103).

Observamos la aceptación de la enfermedad especialmente en el *Closer*, en la letra de canciones como “Atrocity Exhibition”, “Isolation” o “Heart and soul”.

En “Atrocity Exhibition” nos encontramos ante la estética de lo macabro: la enfermedad expuesta al público (“Asylums with doors open wide / Where people had paid to see inside / For entertainment they watch his body twist”) y la terrible conciencia que el enfermo tiene de sí mismo (“Behind his eyes he says ‘I still exist’”). La propia exhibición atroz parece tener una función catártica (“In arenas he kills for a prize / Wins

a minute to add to his life”), pero esta resulta ser insuficiente para salvar al enfermo (“But the sickness is drowned by cries for more / Pray to God, make it quick, watch him fall”). La enfermedad es un horror de otro mundo (“You’ll see the horrors of a faraway place”) que acaba en la muerte y sobre el que no se puede triunfar (“See mass murder on a scale you’ve never seen / And all the ones who try hard to succeed”). El estado de salud anterior a la enfermedad se percibe como algo lejano (“Still pursuing the path that’s been buried for years”) y lo único que queda ante la enfermedad es la aceptación y la desesperanza (“Can’t replace or relate, can’t release or repair / Take my hand and I’ll show you what was and will be”)¹⁸.

Se puede relacionar lo descrito en esta canción con lo que sucedió en abril de 1980 durante un concierto de Joy Division con The Stranglers en el Rainbow Theatre de Londres:

[...] Bernard Sumner lo recuerda: “Cuando miro atrás... ¡Joder! Hicimos conciertos que no tendríamos que haber hecho. Sufrió un ataque y quiso seguir adelante, fuimos al Moonlight y cantó enfermo. Eso sí que fue estúpido”. (Curtis, 2009: 155).

“Isolation”, por su parte, se muestra como un crudo grito de uno de los síntomas de la depresión: el aislamiento. El yo poético, desdoblado o “distanciado” en una tercera persona, tiene miedo de comunicarse con la amada (“In fear every day, every evening / He calls her aloud from above / Carefully watched for a reason / Painstaking devotion and love”). Se rinde y se encierra en sí mismo ante el carácter alienado del resto de individuos que hace que se preocupen solamente por ellos mismos (“Surrendered to self-preservation / From others who care for themselves”). La alienación de los otros los desinhibe de forma casi perfecta y la impasibilidad que produce esta desinhibición daña al yo poético (“A blindness that touches perfection / But hurts just like anything else”).

En la siguiente estrofa podemos observar cómo el yo poético expresa sentimientos de culpa (“Mother, I tried please believe me / I’m doing the best that I can”) y de vergüenza (“I’m ashamed of the things I’ve been put through / I’m ashamed of the person I am”). Como apunta Abeillé en contraposición a canciones como “Failures” o “Leaders of men”: «Ya no se culpa a una tercera persona por los fracasos de su vida (un sujeto que es víctima de su tiempo). Ahora el fracaso, el miedo y la culpa son autosugestivos [...]

¹⁸ Esta aceptación de la enfermedad se podría relacionar con los siguientes versos de otra canción del *Closer*, “Twenty Four Hours”: “Now that I’ve realized how it’s all gone wrong / Gotta find some therapy, this treatment takes too long”.

Ya no se trata de describir problemas ajenos, relecturas de otras voces, sino de construir una voz individual.» (Abeillé, 2015: 244-245).

En “Heart and soul” nos encontramos con el problema del conflicto moral, de la bipolaridad, de la dicotomía (“A struggle between right and wrong”)¹⁹. El tema de la bipolaridad también está presente en la letra de “Digital”²⁰, última canción que el grupo interpretó en directo el 2 de mayo de 1980 en la Universidad de Birmingham, (“Feel it closing in / The fear of whom I call / Every time I call [...] Day in, day out / Day in, day out”). Ante la encrucijada (“An abyss that laughs at creation”), el yo poético se divide en dos: alma y corazón, la portada negra del *Unknown Pleasures* y la blanca del *Closer*. A pesar de todo, la dicotomía converge: uno de los dos arderá (“Heart and soul, one will burn”). Se podría relacionar este conflicto moral dicotómico con la situación que generó la petición de divorcio por parte de Deborah Curtis a causa del *affaire* de Ian Curtis con la periodista belga Annik Honoré.

En la canción también aparece el motivo de la culpa (“I’d humbly ask for forgiveness / A request well beyond you and I”) que podríamos relacionar con “Isolation” (“Mother, I tried please believe me / I’m doing the best that I can”). Por su parte, la filosofía de vivir el momento que aparecía en las primeras canciones se muestra ahora agotada (“Existence well what does it matter? / I exist on the best terms I can / The past is now part of my future”) y se vuelve frustración con respecto al presente (“The present is well out of hand”).

En conclusión, observamos que las letras de Joy Division se muestran como un ejemplo lírico de la problemática del individuo postmoderno y, en especial, de la cuestión de la aceptación del fracaso a través de dos aspectos fundamentales: la aceptación de la muerte como parte de la vida ritual de estrella del rock y la aceptación de la enfermedad como horror inherente a la vida del que no se puede escapar (más que con la muerte).

D’altra banda, el nihilisme en Nietzsche té unes connotacions dialèctiques: el nihilisme negatiu, per un cantó, símbol de desintegració i de decadència, nihilisme positiu, per un

¹⁹ Como apunta Abeillé (2015: 242), encontramos el motivo del conflicto moral en otras canciones como “Disorder” (“Who is right, who can tell, and who gives a damn right now?”), “Candidate” (“Oh, I don’t know what made me / What gave me the right / To mess with your values / And change wrong to right”) o “Passover” (“This is a crisis I knew had to come / Destroying the balance I’d kept”).

²⁰ *A Factory Sample* (1978).

altre, com a característica de la voluntat de poder, com a signe de vitalitat, d'acceptació de la vida. Dialèctic perquè va del positiu al negatiu, del negatiu al positiu, negar per a afirmar, destruir per a crear, anorrear per a produir. El moment negatiu corre a càrrec de l'enteniment que critica, el positiu consisteix en el domini dels instints vitals: la vida és la màxima expressió del nihilisme. La «mort de Déu», a més, és la màxima expressió del nihilisme negatiu, per un cantó, però a la vegada del nihilisme positiu. ¿Què significa aquesta dialèctica? Significa que en la situació negativa de nihilisme és possible una sortida: caiguts els principis absoluts, els dels grans relats, els de la raó instrumental –els principis dogmàtics– s'obra una perspectiva auroral, és a dir, la possibilitat de nous valors assentats en el sí a la vida. El nihilisme negatiu porta al nihilisme positiu. ¿No ens recorda això la dialèctica hegeliana del positiu i el negatiu, de l'ésser i el no-res? En definitiva, és possible superar el nihilisme a partir del mateix nihilisme. Així, «mort de Déu» no com a camí vers l'ateisme, sinó vers el politeisme, com assevera Nietzsche. (Alegret, 1998: 87-88).

Volviendo al nihilismo nietzscheano de Alegret, observamos que la verdadera aceptación del fracaso nunca podría acabar en el suicidio. La dialéctica nihilista va del positivo al negativo y del negativo al positivo, como en el video de “Atmosphere” de Anton Corbijn (1988). La muerte es aceptada como el fracaso de la vida, pero su aceptación no significa su búsqueda. Aún más, la aceptación de la enfermedad conlleva el padecimiento y el sufrimiento, nunca la escapatoria que ofrece el suicidio, ya que escapar no supondría la aceptación de la enfermedad sino el abandono ante la enfermedad, la derrota.

Como señala Bürger con relación al análisis de un fragmento sobre el *ennui* en una carta de Flaubert, cuando el individuo melancólico es capaz de aceptar el vacío de su existencia, de tratar con lo que “le es más propio”, puede elevar su mirada hasta la posibilidad de una experiencia estética (Bürger, 2001: 209). Esta es la verdadera aceptación del fracaso, la que permite al yo alcanzar una experiencia estética donde lo espiritual y lo sensorial se fusionan:

[...] En el *ennui* se encuentra a sí mismo el yo libre de todos los vínculos sustanciales, es decir, a su propio vacío. Éste lo puede cubrir desde luego dirigiéndose consecuentemente al mundo exterior, en el que está siempre solo consigo y se topa con el tedio vital como aquello que le es más propio. La autonomía del sujeto consistiría entonces en desarrollar modos de trato con esto que «le es más propio». Éstos pueden tomar los rasgos más diversos. Flaubert podría haber sido uno de los primeros que ha extraído un

posicionamiento estético de la melancolía del sujeto moderno. Lo que el yo melancólico vivencia como devaluación de toda acción posible y el ensombrecimiento, de ahí procedente, de su relación con el mundo, en resumen, como privación del sentido, se puede transvalorar, si el yo logra retraerse a sí mismo, negarse. En el instante, en efecto, en el que no desea ya ansioso una vida que supone siempre en otra parte, sino que se resigna a su vacío, se hace partícipe de una mirada que hace ver el mundo de una forma nueva: no como un orden del que él está excluido, sino como entramado de formas, colores y figuras que se pueden interpretar. El yo entra con ello en un mundo en el que lo sensorial y lo espiritual se enlazan tan estrechamente que lo uno parece ser siempre a la vez lo otro. Un mundo en el que tampoco el yo se vivencia ya como individuo aislado, sino como parte de un movimiento de la vida que todo lo permeabiliza [...] (Bürger, 2001: 212-213).

Ian Curtis no consiguió completar una dialéctica nihilista ni alcanzar una mirada centrada en la posibilidad de experiencias estéticas: su visión del mundo se quedó estancada en el nihilismo negativo, en la «muerte de Dios», en el ateísmo y en el mundo sin valores; en el “no” a la vida. Parafraseando una de las canciones más conocidas de Eskorbuto, Ian Curtis prefirió morir como un cobarde a vivir cobardemente.

[...]

Don't walk away in silence

Don't walk away

(“Atmosphere”)²¹

²¹ “Licht und Blindheit” (Single), Sordide Sentimental (1980).

Bibliografia

ABEILLÉ, Constanza Alicia (2015): *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester Sound, Factory Records y Joy Division*, Enric Sullà y Antoni Martí Monterde (dir.), Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola.

ALEGRET, Lluís (1998): “El nihilisme i la postmodernitat: la situació actual”, *Postmodernitat*, Acadèmia de Filosofia Liceu Joan Maragall, Vilassar de Mar, La Busca, pp. 75-93.

BÜRGER, Christa & Peter Bürger (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Agustín González Ruiz (trad.), Madrid, Ediciones Akal.

CURTIS, Deborah (2009 [1995]): *La vida de Ian Curtis y Joy Division. Touching from a distance* (Título original: *Touching from a distance: Ian Curtis and Joy Division*), Marcos Sánchez Armesto (trad.), Madrid, Metropolitan Ediciones.

GIDDENS, Anthony (1998 [1991]): *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Título original: *Modernity and Self-identity. Self and society in the Late Modern Age*), Barcelona, Península.

JAMESON, Frederic (1985 [1983]): “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La posmodernidad* (Título original: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*), Hal Foster (selec. y pról.), Jordi Fíbla (trad.), Barcelona, Kairós, pp. 165-186.

JOY DIVISION (1980): *Closer*, Martin Hannett (prod.), Estudios Britannia Row, Londres, Factory Records.

JOY DIVISION (1979): *Unknown Pleasures*, Martin Hannett (prod.), Estudios Strawberry, Stockport, Factory Records.

KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil.

Apéndice: letras

UNKNOWN PLEASURES (1979)

“Shadowplay”

To the center of the city where all roads meet, waiting for you
To the depths of the ocean where all hopes sank, searching for you
I was moving through the silence without motion, waiting for you
In a room with a window in the corner I found truth

In the shadowplay, acting out your own death, knowing no more
As the assassins all grouped in four lines, dancing in the floor
And with cold steel, odor on their bodies mad a move to connect
But I could only stare in disbelief as the crowds all left

I did everything, everything I wanted to
I let them use you for their own ends
To the center of the city in the night, waiting for you
To the center of the city in the night, waiting for you

“Interzone”

I walked through the city limits

Someone talked to me in to do it
Attracted by some force within it
Had to close my eyes to get close to it
Around a corner where a prophet lay
Saw the place where she'd had a room to stay
A wire fence where the children played
Saw the bed where the body lay
And I was looking for some friends of mine
And I had no time to waste
Yeah, looking for some friends of mine

The cars screeched hear the sound on dust
Heard a noise just a car outside
Metallic blue turned red with rust
Pulled in close by the building's side
In a group all forgotten youth
Had to think, collect my senses now
Are turned on to a knife edged view
Find some places where my friends don't know
And I was looking for a friend of mine
And had no time to waste
Yeah, looking for some friends of mine

Down the dark streets, the houses looked the same

Getting darker now, faces look the same
And I walked round and round
No stomach, torn apart
Nail me to a train
Had to think again
Trying to find a clue, trying to find a way to get out!
Trying to move away, had to move away and keep out

Four, twelve windows, ten in a row
Behind a wall, well I looked down low
The lights shined like a neon show
Inserted deep felt a warmer glow
No place to stop, no place to go
No time to lose, had to keep on going
I guessed they died some time ago
I guessed they died some time ago
And I was looking for a friend of mine
And I had no time to waste
Yeah, looking for some friends of mine

“Insight”

Guess your dreams always end
They don't rise up just descend

But I don't care anymore
I've lost the will to want more
I'm not afraid not at all
I watch them all as they fall
But I remember when we were young

Those with habits of waste
Their sense of style and good taste
Of making sure you were right
Hey, don't you know you were right?
I'm not afraid anymore
I keep my eyes on the door
But I remember...

Tears of sadness for you
More upheaval for you
Reflects a moment in time
A special moment in time
Yeah, we wasted our time
We didn't really have time
But we remember when we were young

And all God's angels beware
And all you judges beware

Sons of chance, take good care

For all the people not there

I'm not afraid anymore

I'm not afraid anymore

I'm not afraid anymore

Oh, I'm not afraid anymore

"New Dawn Fades"

A change of speed, a change of style

A change of scene, with no regrets

A chance to watch, admire the distance

Still occupied, though you forget

Different colours, different shades

Over each mistakes were made

I took the blame

Directionless so plain to see

A loaded gun won't set you free

So you say

We'll share a drink and step outside

An angry voice and one who cried

'We'll give you everything and more

The strain's too much, can't take much more'

Oh, I've walked on water, run through fire
Can't seem to feel it anymore
It was for me, waiting for me
Hoping for something more
Me, seeing me this time, hoping for something else

"Disorder"

I've been waiting for a guide to come and take me by the hand
Could these sensations make me feel the pleasures of a normal man?
These sensations barely interest me for another day
I've got the spirit, lose the feeling, take the shock away

It's getting faster, moving faster now, it's getting out of hand
On the tenth floor, down the back stairs, it's a no man's land
Lights are flashing, cars are crashing, getting frequent now
I've got the spirit, lose the feeling, let it out somehow

What means to you, what means to me, and we will meet again
I'm watching you, I'm watching her, I'll take no pity from your friends
Who is right, who can tell, and who gives a damn right now?
Until the spirit new sensation takes hold, then you know
Until the spirit new sensations takes hold, then you know
Until the spirit new sensations takes hold, then you know

I've got the spirit, but lose the feeling

I've got the spirit, but lose the feeling

Feeling, feeling, feeling, feeling, feeling, feeling, feeling

"She's lost control"

Confusion in her eyes that says it all

She's lost control

And she's clinging to the nearest passer by

She's lost control

And she gave away the secret of her past

And said I've lost control again

And a voice that told her when and where to act

She said I've lost control again

And she turned around and took me by the hand and said

I've lost control again

And how I'll never know just why or understand

She said I've lost control again

And she screamed out kicking on her side and said

I've lost control again

And seized up on the floor, I thought she'd die

She said I've lost control again

She's lost control again

She's lost control

She's lost control again

She's lost control

Well I had to phone her friend to state my case

And say she's lost control again

And she showed up all the errors and mistakes

And said I've lost control again

But she expressed herself in many different ways

Until she lost control again

And walked upon the edge of no escape

And laughed I've lost control

She's lost control again

She's lost control

She's lost control again

She's lost control

CLOSER (1980)

“Atrocity Exhibition”

Asylums with doors open wide

Where people had paid to see inside

For entertainment they watch his body twist

Behind his eyes he says ‘I still exist’

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

In arenas he kills for a prize

Wins a minute to add to his life

But the sickness is drowned by cries for more

Pray to God, make it quick, watch him fall

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way

This is the way

This is the way

This is the way

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

You'll see the horrors of a faraway place

Meet the architects of law face to face

See mass murder on a scale you've never seen

And all the ones who try hard to succeed

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

This is the way, step inside

And I picked on the whims of a thousand or more

Still pursuing the path that's been buried for years

All the dead wood from jungles and cities on fire

Can't replace or relate, can't release or repair

Take my hand and I'll show you what was and will be

“Isolation”

In fear every day, every evening
He calls her aloud from above
Carefully watched for a reason
Painstaking devotion and love
Surrendered to self-preservation
From others who care for themselves
A blindness that touches perfection
But hurts just like anything else

Isolation, isolation, isolation
Mother, I tried please believe me
I’m doing the best that I can
I’m ashamed of the things I’ve been put through
I’m ashamed of the person I am

Isolation, isolation, isolation

But if you could just see the beauty
These things I could never describe
These pleasures a wayward distraction
This is my one lucky prize

Isolation, isolation, isolation

“Heart and soul”

Instincts that can still betray us

A journey that leads to the sun

Soulless and bent on destruction

A struggle between right and wrong

You take my place in the showdown

I'll observe with a pitiful eye

I'd humbly ask for forgiveness

A request well beyond you and I

Heart and soul, one will burn

Heart and soul, one will burn

An abyss that laughs at creation

A circus complete with all fools

Foundations that lasted the ages

Then ripped apart at their roots

Beyond all this good is the terror

The grip of a mercenary hand

When savagery turns all good reason

There's no turning back, no last stand

Heart and soul, one will burn

Heart and soul, one will burn

Existence well what does it matter?

I exist on the best terms I can

The past is now part of my future

The present is well out of hand

The present is well out of hand

Heart and soul, one will burn

Heart and soul, one will burn

One will burn, one will burn

Heart and soul, one will burn