

POSTPUNK, HOLOCAUSTO Y CRISIS DEL SUJETO: SOBRE *CONTROL, THE LIFE OF IAN CURTIS* (ANTON CORBIJN, 2007)

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universidad Europea de Madrid

Resumen:

Ian Curtis –vocalista y líder del grupo *Joy Division*- se encuentra situado en el límite histórico que separa la cultura punk –compuesta por actitudes de desprecio nihilistas de clara inspiración dadaísta y con ciertas referencias a la ideología nazi- de la introducción de su superación histórica mediante el postpunk. Mediante una metodología de análisis textual de inspiración lacaniana ejercida sobre la película *Control: The life of Ian Curtis* (Anton Corbijn, 2007) propondremos la manera en la que director conecta la figura de Curtis no sólo con su contexto musical e histórico, sino con algunos de los rasgos mayoritarios que han ido configurando el malestar de los sujetos en las sociedades postmodernas. Para ello, estudiaremos la erosión realizada sobre estructuras históricas de construcción social habituales como la familia, la paternidad o la eficacia simbólica.

Palabras clave: Ian Curtis, Joy Division, Postmodernidad, Crisis del sujeto

Title: POSTPUNK, HOLOCAUST AND DEATH OF THE SUBJECT

Abstract:

Ian Curtis –lead Singer and main role in the band *Joy Division*- is located in the historical frontier between the punk movement –based in violent attitudes of nihilistic and dadaistic inspiration, so as traces of the nazi ideology- and the overcoming of these movement in the postpunk. Using a methodology of textual analysis of lacanian inspiration applied in the movie *Control: The life of Ian Curtis* (Anton Corbijn, 2007), we will look for the connections of Curtis with his own context –musical and historical-, and for the relation with his own projects with the illnesses of the postmodern societies. For achieving this objectives, we will analyze the erosion created over historical structures of social meaning such as family, paternity and symbolic efficacy

keywords: Ian Curtis, Joy division, Postmodernity, Death of the subject.

INTRODUCCIÓN

Para entender con absoluta claridad el núcleo psicótico que Curtis conjuró en cada uno de los cortes que componían su modesto legado musical, hay que remitirse necesariamente a los textos que se han ido generando en torno a su leyenda. No tanto

para intentar realizar una suerte de psicoanálisis a posteriori sobre lo que podría haber sido el “Ian Curtis Histórico” –labor que dejamos a sus biógrafos, encabezados principalmente por su propia esposa, Deborah- sino antes bien para intentar explicarnos cómo la propia sociedad del bienestar ha fijado la memoria del cantante. Después de todo, lo que mantiene vivo el legado de Curtis –convertido ahora en fantasma de la postmodernidad- es el núcleo mismo de su delirio, la evidente quiebra del registro Simbólico del que fue a la vez heraldo y víctima.

Y, en esta dirección, *Control* nos parece un texto privilegiado para localizar el pulso de su misma angustia. En su interior se conjuran todos los elementos de la cultura de masas que surgieron después de la marea del 68 a los que ya hemos ido haciendo referencia: la fascinación imaginaria del Glam –retratada en otra película mayor de los musicales pop de los últimos años, *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998)- , la negación total del punk, e incluso, con la inclusión de una versión de *Shadowplay* interpretada por el grupo *The Killers* en los títulos de crédito, la inquietante capacidad de la postmodernidad para desactivar y neutralizar a cualquier precio las aristas de los textos más urgentes¹. Curtis es presentado en las normas habituales del *biopic* cinematográfico como una suerte de mártir de sí mismo, un poeta atormentado que se somete a una estructura narrativa de auge/caída para ascender con el acto de su muerte -de manera literal- hasta el cielo mismo de las estrellas pop.

Sin embargo, y a diferencia de otras propuestas paralelas como *Last days* (Gus van Sant, 2005) o *24 hours party people* (Michael Winterbottom, 2002), *Control* es capaz de mostrar con indudable precisión la estructura de la angustia del sujeto postmoderno. Si, aunque sólo fuera momentáneamente, hiciéramos el esfuerzo de intercambiar el significante “Ian Curtis” por un general pero mucho más inquietante “Sujeto postmoderno”, no nos costaría mucho trabajo rastrear algunas de las intuiciones de ese malestar general que parece irse aposentando en el corazón de la sociedad del bienestar.

Pensemos, por ejemplo, en esa pareja que comparte una pequeña habitación en el piso de Macclesfield. Ella se despierta en mitad de la noche sufriendo las primeras

¹ En este sentido puede entenderse también la extrañísima canción *Let's dance to Joy Division*, del grupo *The Wombats*. El propio título, en lo que tiene de imperativo insoslayable (*Let's dance*) explicita con total claridad la naturaleza de ese Super-Yo obsceno que en sus demandas constantes de goce es capaz de fagocitar el legado de Curtis hasta convertirlo en pasta de fácil consumo.

contracciones del parto. A su lado, él duerme de cara a la pared. La mujer, con visible dificultad, se incorpora, palpa su barriga e intenta, sin éxito, despertar al hombre.



Ian parece incapaz de escuchar la llamada. Algo –la niña que llega, el Tercero de la relación- mancha con su evidencia misma la cama conyugal, esa cama a la que el cantante parece constantemente negarse a subir². Resulta imposible no recordar algunos de los versos más célebres de *Love will tear us apart*: “*Why is the bedroom so cold/Turned away on your side*”³. Y de pronto, como un estallido en mitad de esa oscuridad, Corbijn nos sumerge mediante un brusco corte de edición en la sala del parto. Ahora bien, lo único que parece interesar al director es el rostro del cantante, aterrorizado en la adquisición de la función paterna.



Mientras la expresión de ella en este primer plano nos es negada –apenas podemos ver durante unos segundos su rostro contraído por el dolor-, Curtis pelea en el umbral mismo de la vida. Sin embargo, la enunciación adquiere caprichosamente la forma de las viejas películas de terror de los años setenta en las que el hijo –generalmente demoníaco o monstruoso- era cuidadosamente robado a los ojos del espectador

² Hasta tres veces a lo largo de toda la cinta Debbie intenta convencerle de que suba con ella a la cama. En todo momento, el personaje de Curtis prefiere quedarse escribiendo o viendo la televisión con tal de no compartir el lecho con su esposa. Posteriormente tendremos ocasión de destacar hasta qué punto esa cama, esa habitación, son sinónimos de un horror difícilmente asumible por el protagonista.

³ *¿Por qué está el dormitorio tan frío? / Me das la espalda en tu lado de la cama.*

prácticamente hasta el final. Cintas como *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968) o la saga que comenzó con *Estoy vivo* (*It's alive*, Larry Cohen, 1974), nos dan una buena pista de este tipo de estrategias narrativas. La llegada de un elemento abyecto –un elemento no deseado- perturba no sólo el orden familiar, sino también los códigos mismos de la representación cinematográfica, dilatando en el tiempo la contemplación del monstruo. De igual manera que David Lynch retrasaba en lo posible la contemplación del enfermo John Merrick en *The elephant man* (1980), también aquí Corbijn juega a dilatar la puesta en escena de la recién llegada.

El encuadre, con toda precisión, va seccionando todo aquel material del plano en el que pudiera contemplarse a la niña, convirtiendo a la enfermera en una suerte de mancha negra en la pantalla que culmina en el habitual acercamiento desde detrás, tan reconocible para los amantes del género:



La hija, que debería ser motivo de alegría para la pareja, es escamoteada para la visión del espectador, convirtiéndola así en un objeto de horror, como si la enunciación misma se negara voluntariamente a abrirle un hueco en el relato. Lo que además resulta contradictorio, ya que fue el propio Ian el que le sugirió a su esposa, apenas unas escenas antes⁴, la posibilidad de cerrar la estructura familiar tradicional. Parecería, por el contrario, que el punto de vista con el que simpatiza el montaje es la mirada subjetiva del cantante, su directo rechazo ante lo que acontece en ese hospital desangelado, impersonal, dominado por extrañas máquinas indescifrables en las que los aparatos de medición –la báscula, las esferas que coronan la camilla de Debbie- parecen incapaces de ejercer una cifra correcta ante la demoledora mirada del sujeto. Esa dualidad de camas que chocan mediante el montaje (la cama conyugal y la camilla del hospital) son maquiavélicas figuras del horror, aparatos de tortura, crueles elementos textuales en los que el protagonista intuye su futura autodestrucción. No es de extrañar que, un poco

⁴ Escena que, por lo demás, tiene uno de los errores de *racord* más escandalosos de la cinta. Para la mirada del analista no será muy difícil detectar cómo en el momento en el que Debbie e Ian deciden tener el hijo, la posición de ella se modifica en el cambio de plano para interponerse, literalmente y sin ninguna solución de continuidad, entre los cuerpos del cantante y su esposa.

después, en la única escena de sexo que Corbijn se siente capaz de retratar, Ian Curtis rompa a llorar desesperado en mitad del acto sexual. Algo se ha atorado en el espacio del goce, algo que tiene que ver con la psicosis misma.

Y es que la enunciación, como ya hemos dicho, se confunde punto por punto con la mirada del cantante, hasta el punto de que cuando al fin se nos da a contemplar el rostro de la chica, una siniestra sorpresa llegue hasta el espectador: el rostro inquietante y terrorífico de esa enfermera que ha asistido al parto.



Mientras la madre acuna al niño en sus brazos, el cantante parece haber sido arrojado a una especie de delirio infranqueable. La enfermera ofrece la recién llegada a su madre con una sonrisa del todo delirante, un gesto desquiciado que nada tendría que ver con lo que intenta retratarse. Sus mandíbulas apretadas, su mirada casi obsesiva ponen de manifiesto el tremendo fracaso de la estructura retratada. En su gesto obscenamente celebrativo resulta fácil volver a detectar las miradas ansiosas y falsamente complacientes de los vecinos de *La semilla del diablo*, esa sobresaturación del alegre mensaje del nacimiento que señala, con total precisión, la herida psicótica.

Se trata, después de todo, de una inversión de lo que vulgarmente se ha conocido como el estado de “buena esperanza”. Para el espectador resulta evidente que, precisamente, lo que Curtis acaba de perder es cualquier esperanza en absoluto. Su gesto angustiado, la manera en la que se aparta de la imagen materna reverbera en uno de los gestos habituales de la llamada “crisis de la masculinidad”: la absoluta imposibilidad de ejercer su labor simbólica como Padre. Ahora bien, Corbijn tendrá mucho cuidado de continuar el relato precisamente donde las consecuencias de este acto serían más evidentes – la quiebra simbólica a la que es sometida la pequeña tras el suicidio de su padre– para bocetar, simplemente, el horror del personaje masculino.

La psicosis, por lo tanto, queda acotada en una doble vertiente que hemos creído detectar en esa estructura que complementa el estudio que realizó Lacan en su tercer Seminario. Por un lado, y de cara a la pequeña:

El complejo de Edipo es necesario para que el ser humano pueda acceder a una estructura humanizada de lo Real (...) Para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido (...) Admitimos sin problemas que en una psicosis algo no funcionó, que fundamentalmente algo no se completó en el Edipo.⁵

Por otro lado, y en lo que respecta a ese horror que se asienta en el interior de Ian Curtis, también podemos reseñar lo siguiente:

Es preciso que la noción *ser padre*, mediante un trabajo que se produjo por todo un juego de intercambios culturales, haya alcanzado el estado de significante primordial, y que ese significante tenga su consistencia y su estatuto. El sujeto puede saber muy bien que copular es realmente el origen de procrear, pero la función de procrear en cuanto es significante, es otra cosa.⁶

La propuesta de Corbijn es francamente interesante precisamente en lo que tiene de conocido y de radicalmente urgente para la construcción de lo masculino en la postmodernidad. Después de todo, casi nada nos es dado a conocer del propio núcleo familiar inicial de Curtis: su padre es un hombre silencioso que se parapeta detrás de un periódico o un espectador más de sus actuaciones televisadas. Lo máximo –y no es poco– que nos atreveríamos a decir sobre él es que no pronuncia palabra alguna en la cinta. *Control parece* plantear con toda crudeza la constante erosión de la figura paterna en las sociedades del bienestar, incluso en su dimensión más escandalosamente narcisista. El foco del horror, pero también el motivo último del espectáculo, es esa

⁵ LACAN, Jacques. *Seminario 3: Las psicosis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1984., pps. 283-287.

⁶ LACAN, *Op. Cit.*, p. 418.

negación voluntaria e inevitable del cantante por ejercer esa figura simbólica del Nombre-del-Padre, por tomar parte activa en el recorrido edípico, arrojándose sin embargo con total frialdad a una aventura extramatrimonial dominada por lo que parece una variante incomprensible pero absolutamente certera del goce más siniestro.

La fórmula *Love will tear us apart* (“El amor nos destrozará”) es llevada en esta escena a su máxima expresión, a su variante más dramática. Esa niña, fruto del amor inicial con Debbie, supone para Curtis uno de los definitivos pasos de su recorrido por el vacío, quizá su paso fundamental. Algo de eso queda sugerido con total precisión en ese plano, maravillosamente surrealista, en el que demuestra lo que le espera en casa al cantante después de la gira en la que conoció a Annik:



Desde un brutal plano subjetivo, se nos da a ver una perversa modificación del tendedero en el que Curtis terminará por ahorcarse. En lo que parece un siniestro *Ready-made*, un repugnante “lugar encontrado” artístico, el cuerpo muerto del artista ya queda precisamente anticipado en toda esa colección de pañales, baberos y prendas de ropa interior que se sostienen en el vacío.

EL HOMBRE SIN PALABRA

Así pues, dos son las alternativas que Corbijn sitúa en esa inmensa encrucijada que resulta ser el interior de Ian Curtis. La primera de ellas sería asumir la responsabilidad – el rol patriarcal- que la presencia de su hija ha situado en su horizonte existencial. La segunda es deslizarse en ese dudoso universo del goce –por otro lado incompleto e

inalcanzable- que la presencia de Annik ha introducido en su vida. Se trata de un goce incompleto, extravagante, un goce que contradice todas las normas de la sociedad postmoderna.

Después de todo, si miramos desde fuera la dimensión corporal, los cuerpos están precisamente ahí para ser gozados. Para ser consumidos en el ardor inmediato del goce, cuerpos mercancía, cuerpos máquina –es imposible no pensar en este punto en el tándem Guattari/Deleuze- prestos para convertirse en carne de un consumo siempre incompleto y frustrante. Baste recordar la preeminencia del registro publicitario con su particular insistencia fantasmática e imaginaria en las relaciones comunicativas contemporáneas en las que todo es goce. El cuerpo publicitario, momificado y fijado a golpe de *Photoshop*, se encuentra ahí para activar nuestras demandas de goce, para entroncarlas con la adquisición de un objeto cualquiera que adquiriera el estatuto del cuerpo perfecto, siempre disponible, siempre preparado para cualquier capricho de nuestra fantasía.

No podemos sino separar a Annik de esa especie de mandato obsceno del goce que espera en el interior mismo del Super-yó en su vertiente más obscena, la de “la cruel y sádica instancia ética que nos bombardea con demandas imposibles para luego comprobar gozosamente cómo fracasamos en satisfacerlas”⁷. No resulta extraño que una de las últimas canciones de Curtis – hilada con total precisión en la película de Corbijn - fuera, precisamente, *Isolation*, cuya letra dice:

*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 (...) But if you could see the beauty
/These things I could never describe/These pleasures a wayward
distraction/This is my one lucky prize.*⁸

Dualidad sangrante, escisión, como en tantas otras canciones de Joy Division. Por un lado, esa instancia femenina ante la que hay que rendir cuentas (¿Debbie? ¿La propia madre de Curtis? ¿O quizá ese Super-yó obsceno que nada sabe de los intentos del

⁷ ZIZEK, Slavoj, *Cómo leer a Lacan*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, p.87.

⁸ Madre lo he intentado, por favor, créeme / Lo hago lo mejor que puedo / Me avergüenzo de las cosas que me han ocurrido / Me avergüenzo de la persona que soy / (...) Pero si pudieras ver esta belleza / Cosas que nunca podría describirte / Estos placeres son sólo una distracción / Este es mi único premio.

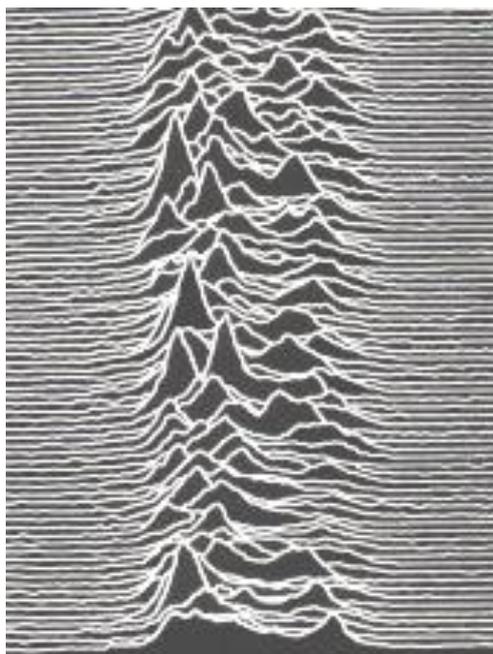
sujeto por satisfacer su goce?), y por otro, ese único premio cuya belleza escapa a los límites mismos del lenguaje, a lo describible. Annik representa esa segunda alternativa: la de la no consumación del goce. El sacrificio de Curtis, en esta dirección, adquiere una nueva luz como acto último de su propia psicosis. Pero en contraposición, leyéndolo desde la perspectiva de la Palabra que le zafa a su hija, resulta del todo insostenible, ejercicio vacío en el que el hombre contemporáneo bien puede situar su imposibilidad sentimental. Después de todo, Curtis niega su función paterna para situarla –deformada, incomprensible- en el altar de una diosa hermosísima a la que jamás podrá complacer sexualmente. Se trata de un intercambio vacío, de un *potlatch* insuperable en el que el cantante acabará por ofrecer, en plena lógica delirante, su propia vida.

La situación propuesta por Corbijn tiene una épica completamente absurda, y sin embargo, dulcemente inquietante. El cantante –atravesado, por otro lado, por el horizonte mismo de lo Real que se manifiesta en sus constantes ataques de epilepsia- pierde todo en nombre de un goce no consumado, un goce que no puede vincularse a ningún mandato. Y nos gustaría dejar claro que su imposibilidad no es, ciertamente, la del mismo acto sexual –la presencia de su hija así lo confirma- sino algo así como una autoafirmación radical de la máxima Lacaniana “no hay relación sexual”. Es obvio que no puede haberla con Annik, ni tampoco con Debbie –recordemos que acaba en un ataque de llanto casi infantil-, precisamente porque el registro de lo Simbólico ha quedado completamente destrozado en su interior.

Es necesario detenerse, por lo tanto, en este punto: ¿Por qué precisamente Curtis parece haber agotado la posibilidad de levantar una Palabra? ¿No se trata de un acto extraño para el que sin duda fue uno de los mejores poetas del *postpunk*? ¿No aparece constantemente componiendo, escribiendo poemas y practicando nuevas canciones con su grupo? ¿Qué ocurre, entonces, con la Palabra de Ian Curtis?

PLACERES DESCONOCIDOS, ALUCINACIONES AUDITIVAS

Si contemplamos durante un segundo la portada del primer disco de larga duración de Joy Division, nos asaltará con toda claridad un detalle sospechoso. Nada hay escrito en su portada, ni una sola palabra que firme lo que se encierra en su interior.



¿Por qué *Unknown pleasures* aparece como una obra sin determinar? ¿Se trata de una estrategia minimalista como la del álbum blanco de los Beatles o como la del propio *The wall* de los Pink Floyd⁹? Es, sin duda, una decisión contra todo pronóstico para un grupo primerizo que quería darse a conocer. A no ser, por supuesto, que seamos capaces de leer el disco entero, tal y cómo lo hacíamos hace algunas páginas, en clave de esa quiebra Simbólica, esa quiebra de la Palabra del que propio Curtis se hacía eco en sus composiciones.

Recordemos: nada hay en su interior que no sea esa materia viscosa de lo Real suspendida aquí y allá por pequeñas islas simbólicas en las que el poeta levantaba sus desesperadas declaraciones, sus llamadas de auxilio. Curiosamente, la denominación que la psicología ha acuñado para referirse a esos momentos en los que la enfermedad parece remitir brevemente y algunas leves intuiciones de la realidad parecen comenzar a fijarse en el enfermo es, precisamente, la de “islas de cordura”. ¿Y de qué se trata, al fin

⁹ Lamentablemente, y como ocurre también en el propio mundo del cine con la proliferación de las nuevas “ediciones del director” en dvd, algo del sabor textual original se ha perdido por el camino. Para su lanzamiento en doble cd de *The wall*, la productora EMI no tuvo el menor reparo en pintar con la tipografía habitual sobre la superficie del muro original diseñado por Gerald Scarfe el nombre del grupo y el título del álbum. Frente a esto, es imposible no recordar la inmensa sensación de aislamiento y de brutal angustia que provocaba el vinilo original, con ese muro infranqueable que llenaba ambas caras de su estuche en el que apenas parecía deslizarse un minúsculo ladrillo en su parte extrema inferior izquierda. Ese brutal tapiz en el que se prescindía también de cualquier marca de la enunciación era, sin duda, una de las metáforas más poderosas que la cultura popular de los años ochenta generó con respecto a los cambios personales y existenciales que se estaban produciendo para los primeros sujetos de la postmodernidad.

y al cabo, sino de pequeñas palabras que comienzan a servir como asideros para el sujeto en el abismo de su propio delirio?

Pensemos en la manera en la que la voz de Curtis se arrastraba entre sonidos alienígenas y preñados de guitarras disonantes en *Candidate*. O en el tiempo lento e inquietante sobre el que desafinaba voluntariamente una palabra que viajaba entre el susurro, la insinuación y la confesión en la oscurísima *I remember nothing*. Pensemos, sobre todo, en un tema tan angustioso como *New dawn fades*: desde un fondo metalizado e inclasificable que no termina de arrancar, una batería monótona da pie a unas guitarras agresivas que se empeñan en repetir sencillos pero dramáticos punteos. Y más de un minuto después, la voz de Curtis que se va deslizando progresivamente desde una calmada propuesta melódica hacia un estallido cercano al grito de guerra desesperado, el último aliento de un ejército que parece completamente decidido a perder cualquier batalla. Se trata, sin duda, de frágiles “islas de cordura” suspendidas sobre un fondo musical completamente asfixiante.

¿Cómo firmar una propuesta como aquella? ¿Cómo responsabilizarse de esa especie de agujero que habían provocado en el mundo de la música? Está claro, los *Sex Pistols* habían jugueteado con la idea de la autodestrucción y habían deformado por el camino temas clásicos del rock and roll en imposibles versiones a lo largo de sus distintas Caras B y en otros inclasificables temas inéditos. Ahora bien, la propuesta de Curtis y sus muchachos no tenía nada que ver con aquella festiva y nihilista payasada. Lo suyo era – ya es hora de decirlo- la *puesta-en-sonido* de la psicosis misma. O mejor dicho: la *puesta-en-sonido* del proceso de la lucha contra la psicosis.

Cuando Johan Cullberg nos habla de esa “necesidad de encontrar cierta coherencia” en la que aparecen conjuradas las alucinaciones auditivas de la que hablábamos antes, en realidad parece estar describiendo todo el *Unknown pleasures* en bloque. Desde el primer verso del disco (I’ve been waiting for a guide to come and take me by the hand)¹⁰, se intuye –como ocurre, por lo demás, con todas las obras maestras de la segunda mitad del XX- esa herida de inseguridad y de miedo, de duda radical.

Y es que, después de todo, podríamos pensar que Curtis necesitaba su Palabra –pero también su acción, su manera histérica de bailar, el inhabitable universo sonoro que construyeron específicamente para él- para no arrojarse brutalmente en el agujero de lo

¹⁰ *He estado esperando la llegada de un guía que me tomara de la mano.*

Real, para no quedar seducido en esa espiral de destrucción que acabó por deslumbrarle hasta la ceguera. Recordemos: sus propias crisis epilépticas le forzaban una y otra vez a mirar hacia el interior de ese agujero, de ese desgarró que poco a poco se iba manifestando con una fuerza arrolladora en el tejido de la realidad. De igual manera que el astronauta de Bowie se despedía con inmenso coraje en su fatídica huida interestelar –*Tell my wife I love her very much... she knows*¹¹–, Curtis agarraba con todas sus fuerzas las pocas migajas que flotaban en ese mar de lo Real para no deslizarse hacia el vacío. La suya era una carrera de fondo imposible contra la propia psicosis que ya anidaba en su interior.

Tomemos cualquiera de las grabaciones audiovisuales recogidas en los directos que nos legó la banda. Por ejemplo, la propia actuación de 1975 en la televisión británica, retratada también por el propio Corbijn en su cinta, en la que interpretan el tema *Transmission*. Si somos capaces de mirar humanamente a Curtis, despojarle de los propios mecanismos de la representación televisiva y centrarnos en la fascinante ejecución de su danza delirante, ante nosotros se abre la evidencia clara de que su relación con su propia Palabra es pura lucha, pura presencia de la psicosis misma que se asoma en cada uno de sus gestos. A medida que avanza la canción, lo que parece una pose razonablemente controlada, acaba por convertirse en un movimiento convulso, una colección de miradas del todo inhumanas que parecen otear un territorio inexistente en busca de algo, de un asidero. En busca, por supuesto, de un asidero (una isla) para su cordura. En busca de un otro que sea testigo de su peligrosa apuesta, del exhibicionismo espectacularizado de todo su dolor. De la misma manera que el propio Schreber nos legó una colección de estampas sobre la locura estudiadas hasta la saciedad, o de igual manera que otros autores mayores como Goya, Tarkovski o el propio Burroughs fueron capaces de llegar hasta los confines de su propia oscuridad para hacernos testigos de su propio infierno, Curtis generó todo un espectáculo desgarrador e incontenible, un acto confesional violento en el que su manera de cantar, su entonación, acababa necesariamente en el aullido. Ni siquiera una interpretación tan meritoria como la del propio Sam Riley en *Control* es capaz de acercarse a esa auténtica confianza de lo Real que Curtis proponía en cada una de sus actuaciones.

¹¹ *Decidle a mi mujer que la quiero mucho... ella lo sabe*, en el tema *Space Oddity*.

ELLA PERDIÓ EL CONTROL

Hay una intuición de esto mismo en uno de los momentos más complejos y hermosos de *Control*. En el interior de un oficina inhabitable, Ian Curtis realiza una llamada. Una de las incontables llamadas en las que, aferrados a esos antiguos teléfonos, los personajes de la cinta se cruzan para intentar poner un poco de orden en sus vidas. Llamadas, por lo demás, que levantan un poso amargo, que le devuelven al interlocutor el rostro deformado de su inexorable destino. Allí, en ese espacio laboral que el propio Curtis no tardará demasiado en abandonar al ser despedido, descubre que una chica epiléptica a la que el cantante encontró trabajo hace un tiempo, a muerto como consecuencia de un ataque de epilepsia.

Los flujos de la identidad se cruzan, Curtis descubre por primera vez en la cinta que la posibilidad de la muerte (la posibilidad de la desintegración) está íntimamente relacionada con esa enfermedad que comienza a manifestarse en su interior. El montaje, en un movimiento implacable, se acerca poco a poco hasta situarnos en un primerísimo primer plano del rostro del cantante.



En ese gesto tan preciso –reposar la cabeza sobre una de las manos, mirar hacia el fuera de campo como si allí pudiera encontrarse una respuesta- comenzamos a intuir la fuerza del horror que se encuentra tras el descubrimiento. Lo Real está allí, más concretamente aquello que podríamos llamar “lo Real interior”¹², esa enfermedad que golpea el aparato psíquico de manera espectral y que amenaza con destruir la cordura del sujeto. Quizá por primera vez en toda la cinta, Curtis tiene que asumir la idea de su propia fragilidad, su propia finitud. O dicho con otras palabras: escucha la llamada de la autodestrucción que se anuda detrás de la inmensa mayoría de trastornos psicóticos.

¹² La definición puede ser rastreada tanto en ZIZEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Random House Mondadori, Barcelona, 2006, p. 80, como en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Lo real*, Conferencia impartida en el VI Congreso de Análisis Textual Trama & Fondo.

Como si fuera la única solución posible, Corbijn introduce la siguiente escena de la manera más pertinente:



Curtis ha cambiado la soledad de su espacio laboral por una suerte de simulacro de soledad en su propia casa familiar. Como si fuera un refugio frente a ese otro Real exterior por el que el cantante circula, una anodina habitación de la casa de Macclesfield actúa como su pequeño refugio, su *sancta sanctorum* en el que puede crear sin ser molestado. La relación que apuntábamos en el epígrafe anterior es puesta en bandeja por el propio texto filmico: de la angustia que late en la psicosis hasta el acto creativo capaz de contenerla. De hecho, el primer plano es un subjetivo del propio Curtis enfrentado a la inmensidad de la página en blanco. Los demás elementos (sus pantalones, la mano que sostiene un cigarrillo) se encuentran fuera de foco, mientras que la página parece exigir aquello que debe ser escrito, una suerte de leyenda simbólica que sustente el horror. Sin embargo, la aparición de Debbie en escena termina de completar la escena:

La mujer, desde fuera de plano, llama a ese espacio de contención –se manifiesta en la soledad del psicótico- y deja escapar un breve: *Ian, cariño, me voy a la cama*. Curtis, incómodo, levanta la mirada del cuadernillo pero no para mirar simplemente lo que ocurre: sus ojos se clavan, muy brevemente, en el espectador. Su mirada coincide con el objetivo, desmonta la tramoya de la representación y nos hermana con la presencia de Debbie. Después de todo, *nosotros* estamos también siendo conscientes de la barrera impenetrable que el enfermo necesita tejer a su alrededor. Estamos allí, siendo testigos no bienvenidos de ese encuadre desolador en el que el cantante queda relegado a ese fragmento inferior de la imagen, como si fuera fagocitado por las paredes blancas, por el foco que desciende sobre él en mitad de la angustia. Estamos con Debbie, esto es, estamos fuera. Claro que ese “afuera” es todavía más problemático:



Envuelta entre las sombras, la mujer se apoya contra el dintel de la puerta. Ella –pero también nosotros- está fuera de ese espacio de curación, de ese acto salvífico que el cantante tiene que levantar a toda costa. Sin embargo, varios son los rasgos que nos llaman la atención sobre este retrato femenino. En primer lugar, la marcada luz expresionista que parece convertir a Debbie en la protagonista de una película de terror. Su pelo recogido en un moño, su ancho pijama que deja entrever el estado ya avanzado de su embarazo... todo podría pertenecer al imaginario del mejor cine de terror de los años cuarenta, o incluso, a los planteamientos filmicos de esa madre homicida que retrató Alfred Hitchcock en una cinta pertinentemente titulada *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

En segundo lugar, su posición de perfil deja que su silueta embarazada coloque a la niña que llega precisamente entre la parte más oscura de la casa. No es una opción baladí, ya que durante el último encuentro entre Ian y Debbie, el director volverá a jugar con la oposición luz/sombra utilizando el salón familiar como un inquietante terreno en el que late la presencia de la muerte.

En tercer lugar, la mujer enuncia con toda claridad una demanda: *¿Quieres venir?* Esto es, invita a su marido a ocupar el lugar que simbólicamente le corresponde: su lado en la cama, su espacio para el deseo, el punto de unión de la pareja. Demanda que, por supuesto, no tiene respuesta. Debbie, comprendiendo la imposibilidad de su encuentro sexual y emocional, enciende una luz y se dirige por las escaleras a la parte superior de la casa. Una nueva dialéctica se pone en juego: la habitación de Ian (situada en la planta baja) contra la habitación marital, habitación que sólo aparece en la cinta asociada al goce frustrado o al nacimiento de la niña. De hecho, durante la primera discusión de pareja, Debbie subirá la escalera escapando de ese hombre que, una vez más, es completamente incapaz de ofrecerle una respuesta a su sufrimiento.

En el silencio de la noche, el acto creativo se detona como respuesta final a esa situación insostenible. Parecería, incluso, que se trata de una respuesta a Debbie, una conclusión lógica de su demanda de goce.



Ahora, expulsados fuera del propio Curtis, nos enfrentamos con una reinterpretación del plano subjetivo con el que se abría la escena. Las diferencias son notables: ya no nos encontramos *en la mirada* del cantante, sino que nos asomamos cenitalmente a su creación como incómodos mirones. Por otra parte, si antes todo el encuadre –menos el papel- estaba fuera de foco, ahora lo único que aparece desenfocado es la cabeza del cantante, ese órgano caótico que pelea fieramente la psicosis. Por último, dos elementos textuales se hermanan sobre el cuaderno: el lápiz con el que escribe y ese anillo de compromiso que parece refulgir irónicamente.

Así que Curtis, frente a lo Real, escribe. *She lost control*. Y tras un instante de duda, decide colocar el apóstrofe para fijar el título de una de las canciones más conocidas de la banda: *She's lost control*. La diferencia entre las dos oraciones es difícil de captar, pero se encuentra en el texto: de *Ella perdió el control* (un tiempo verbal cerrado, hermético, probablemente concluso) a *Ella ha perdido el control* (una reactualización, un presente que todavía se mantiene, y que por eso mismo, puede volver a repetirse en cualquier momento). La enunciación, evidentemente fascinada por el acto creador mismo, introduce el tema homónimo en la banda sonora, un poco después algunos planos que muestran su grabación en el estudio, y por último, una actuación en directo de la misma.

Esto es, en breves pinceladas, el proceso mismo de la lucha contra la psicosis. Ian Curtis encuentra una forma en la que situar su angustia, en la que fijarla. Y, por cierto, si escuchamos detenidamente el prodigio musical que lograron los componentes del grupo

en la versión definitiva de *She lost control* contenida en el *Unknown pleasures*, las referencias a la enfermedad mental pueden ser fácilmente rastreadas. En primer lugar, por esas voces inquietantes –alucinaciones auditivas en el sentido más estricto del término- que la protagonista afirma escuchar constantemente¹³. Posteriormente por la definición de ese “filo de no retorno” por el que la protagonista circula hasta proferir una inquietante carcajada demente con la que parece culminar su vida¹⁴. La manera en la que se repite constantemente el verso principal de la canción con sus diferentes variaciones (*lost control*) se convierte en una especie de letanía inquietante, una cinta de moebius que retorna siempre a sí misma, a la evidencia de que algo se ha roto en el interior de esa mujer. Y hay, por otra parte, una inquietante pero certera opción creativa que sólo puede ser rastreada en la versión original contenida en el propio *Unknown pleasures*¹⁵: la voz de Ian Curtis se multiplica y se deforma constantemente en cada línea de la canción. De tal manera, el texto parece sumergirse directamente en el mar de lo Real, provocando la impresión de una voz de pesadilla que se niega a desaparecer, que se mantiene reverberando en lo más oscuro de un túnel.

Después de todo, ¿por qué Corbijn se decide precisamente a mostrar el proceso creativo de una canción como la respuesta misma a la amenaza de lo Real? Se trata, sin duda, porque comprende esta misma idea que llevamos señalando: la posibilidad de que la propia obra creativa de Curtis no fuera sino una inmensa llamado de auxilio, una demanda de formas con las que enfrentarse a la psicosis, un intento desesperado de reconstruir un posible orden simbólico. De ahí que su escena culmine en el espectáculo en directo, en el momento en el que Curtis ofrece su dolor a toda esa legión de fans que corean su canto desgarrado.



¹³ *And a voice that told her when and where to act* - Y una voz que la dijo cuándo y dónde actuar.

¹⁴ *And walked upon the edge of no escape and laughed I've lost control again* – Y caminó sobre un filo de no retorno, y rió: He perdido el control otra vez.

¹⁵ Lamentablemente, la versión más conocida de *She's lost control* –la que se encuentra, por ejemplo, en el recopilatorio *The best of Joy Division*- es la “12 inch-version”, mucho más depurada instrumentalmente pero completamente despojada de la terrorífica textura sonora que invadía la original.

Para el director, el centro mismo de la representación es ese Curtis histriónico y desquiciado que se entrega a los demás, que les entrega la textura sonora de su propia psicosis. Casi todos los planos de la puesta en escena –hay un plano detalle de los instrumentos y otro que muestra a la banda actuando de espaldas- vuelven a insistir en la frontalidad de la mirada del espectador *frente* a la figura de Curtis. La escena actúa como una suerte de reflejo especular de todo lo anterior: Debbie es literalmente excluida del concierto mediante una puerta que actúa como operador textual, los espectadores asistimos a la puesta-en-sonido de la psicosis y, por último, nos encontramos con el dibujo de un artista que necesita a una legión de testigos de su propia desintegración.

UN NUEVO ORDEN

La historia de Ian Curtis puede ser rastreada como una de los más dramáticos fracasos que la sociedad del bienestar ha experimentado a la hora de dar cobijo y solución simbólica a sus integrantes más frágiles. Su herida es una herida que reverbera en las estructuras mismas del sistema, y al mismo tiempo, la conclusión misma de las carencias existenciales y de las demandas de goce que se comenzaron a detectar en plena crisis de los años 70.

Uno de los hechos más interesantes que experimentó el mundo de la música popular en los últimos años del XX fue, precisamente, la resurrección de *Joy Division* bajo el nombre de *New Order*. Su re-posicionamiento estratégico fue radical y, de hecho, no ha sido negado en ningún momento por los componentes del grupo: escapar de la herencia oscura que Curtis había impregnado en la banda, decir adiós al post-punk en busca de un pop mucho más digestivo capaz de acompañar a sus antiguos seguidores hacia una nueva esfera vital y sonora. Sin embargo, algo del universo de Curtis sigue presente en los usos y lecturas que el cine realiza de esas nuevas canciones. Así, por ejemplo, la muy optimista *True Faith* ha aparecido brillantemente acompañando sendas escenas de dos películas tan interesantes y disfuncionales como *American Psycho* (Mary Harron, 2000) o *La cuestión humana* (*La question humaine*, Nicolas Klotz, 2007). Un remix contundente de sabor hardcore de su tema *Confusion* fue incorporado como tema principal de la película *Blade* (Stephen Norrington, 1998) en una inquietante escena de sangre y destrucción en la que se movilizaba el goce más siniestro del público. En una

última parábola tanática, los *New Order* fueron los encargados de poner música a los últimos momentos de Curtis en el propio final de *Control*.