
Activismos creativos en la comunidad soviet wave: fantasmas de un futuro soñado

Creative Activism in Soviet Wave Community: Ghosts of a Dreamed Future



 **INGRID SÁNCHEZ TÉLLEZ**
Universidad Central de Chile, Chile
ingrid.sanchez.tellez@gmail.com

 **JUAN SEBASTIÁN CONTRERAS ESCOBAR**
Universidad Central de Chile, Chile
js.escobar.c@gmail.com

 **CLAUDIO ARTURO CONTRERAS REYES**
Universidad Central de Chile, Chile
claudio.arturo.contreras@gmail.com

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

vol. 6, núm. 2, 2024
Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
ISSN-E: 2665-6728
designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 30 agosto 2024
Aprobación: 20 septiembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v6i2.1056>

Resumen: El objetivo de este artículo es estudiar las imágenes del género musical *soviet wave* a partir de la función estética de la nostalgia como resultado de la ruptura temporal que significó la caída de la ex Unión Soviética y otros desastres aunados, como el de Chernóbil. Para tal fin el artículo estudia la función estética de la nostalgia como un proyecto artístico y cultural creativo que, en definitiva, logra desarrollar una sensibilidad estética, pero implica un anti-activismo político, al no restaurar las viejas formas políticas, artísticas, económicas y sociales, así como no produce nuevas formas activas de sensibilidad. Las imágenes y las letras del género *soviet wave* proyectan una sensibilidad nostálgica que las mantiene dentro de una lógica mercantil o del fracaso social. Por consiguiente, la nostalgia no puede generar un activismo político porque refiere a la inactividad, más que a la acción. El artículo está dividido en dos partes. La primera parte estudia la redimensión temporal a partir de la caída de la ex Unión Soviética y el desastre de Chernóbil como hitos desencadenantes para plantear que el *soviet wave* instaure tres categorías estéticas fundadas en la nueva percepción temporal: la melancolía, la nostalgia y “lo retro”. La segunda parte estudia las imágenes nostálgicas o “retro” producidas por los nuevos dispositivos tecnológicos que dan forma a la estética *soviet wave*, a partir de un análisis multimodal de la construcción del significado en la imagen. En conclusión, es posible postular que el *soviet wave* funciona como la exposición de la crisis de la social democracia y el capitalismo actual en su versión neoliberal por medio de los dispositivos técnicos y formas de organización visual que rememoran las décadas de 1970 y 1980.

Palabras clave: *soviet wave*, melancolía, nostalgia, retro, Unión Soviética, activismo creativo.

Abstract: The aim of this article is to study the images of the soviet wave musical genre from the aesthetic function of nostalgia as a result of the temporal rupture that the fall of the former Soviet Union and other related disasters such as

Chernobyl meant. To this end, the article studies the aesthetic function of nostalgia as a creative artistic and cultural project that ultimately manages to develop an aesthetic sensibility, but which implies a political anti-activism, since it does not restore the old political, artistic, economic and social forms, nor does it produce new active forms of sensibility. The images and lyrics of the soviet wave genre project a nostalgic sensibility that keeps them within a mercantile logic or one of social failure. Consequently, nostalgia cannot generate political activism because it refers to inactivity, rather than action. The article is divided into two parts. The first part studies the temporal resizing after the fall of the former Soviet Union and the Chernobyl disaster as triggering events to propose that the soviet wave establishes three aesthetic categories based on the new temporal perception: melancholy, nostalgia and “retro”. The second part studies the nostalgic or “retro” images produced by the new technological devices that shape the soviet wave aesthetic, based on a multimodal analysis of the construction of meaning in the image. In conclusion, it is possible to postulate that the soviet wave functions as an exposition of the crisis of social democracy and current capitalism in its neoliberal version by means of technical devices and forms of visual organization that recall the seventies and eighties.

Keywords: Soviet wave, melancholy, nostalgia, retro, Soviet Union, creative activism.

Introducción

En la madrugada del 26 de abril de 1986 la central nuclear de Chernóbil comenzó su experimento: reducir la electricidad para medir la capacidad del reactor número cuatro. Al norte de Ucrania, la ciudad de Prípiat (modelo del Gobierno soviético), dormía sin saber que el núcleo del reactor se calentaría y explotaría. Las consecuencias han sido descritas en la literatura, las teleseries y los numerosos documentales. La visión idílica de la energía nuclear se convirtió en polvo radioactivo: recordar el imperio soviético es igual de ruinoso que el recuerdo de la velocidad con la que la planta de Chernóbil fue construida. Tal como ha señalado la autora Svetlana Alexievich (2015), como símbolo de los desastres del progreso se encarna la pirámide del siglo XX en el sarcófago nuclear: “Los héroes de Chernóbil tienen un monumento. Es el sarcófago que han construido con sus propias manos y en el que han depositado la llama nuclear. Una pirámide del siglo XX” (p. 51).

Pero el desastre de Chernóbil fue solo el síntoma del fin de la Unión Soviética, oficialmente denominada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). El final de la guerra contra Afganistán (1989); la apertura del muro de Berlín con la instauración del nuevo programa económico “Plan Abalkin” (1989); la ratificación de los lituanos en referéndum de la independencia de la república (1991); las declaraciones de independencia de Eslovenia y Croacia (1991); los intentos de golpes de estado al interior de la URSS (1991), entre otros sucesos contribuyeron a su desaparición (Fitzpatrick, 2009; Fontana, 2017; Hosking, 2014; Lewin, 2017). Desde la posguerra diversos eventos culturales, políticos o económicos marcaron la segunda mitad del siglo XX; momento en el que, tal como apuntó Simon Reynolds (2012), comenzó el culto por la memoria en un afán por conservar, documentar, preservar y conmemorar toda la cultura (p. 56). El culto por la memoria nostálgica— el regreso de las series de la década de 1970 y 1980, la música de los años 1920, el vestuario de los años 1950, entre otros —ha producido numerosas ventajas económicas y ha sido utilizado por el marketing como una forma por aprehender el pasado (Boym, 2015; Maury, 2021; Reynolds, 2012).

De manera similar, en la década de los 2000 el ámbito musical desarrolló “la nostalgia del electrosound” a partir del *synthwave*^[1] y el *vapor wave*. Para los músicos postsoviéticos del *synthwave* y todos sus subgéneros como el *soviet wave*, *dark wave*, *retrowave*, *dream wave*, entre otros, la nostalgia se apropió no solo de las composiciones y la música soviética; también de las imágenes míticas de un futuro nunca concretado. Por tal razón, conviene preguntarse ¿puede el *soviet wave*, a partir de la nostalgia, testimoniar el futuro que nunca fue?, ¿cómo se organiza y despliega esta sensibilidad nostálgica en la estética *soviet wave*?, especialmente, nos interesa responder por qué las expresiones artísticas y culturales nostálgicas imposibilitan el activismo político.

De ahí que el objetivo del artículo sea plantear de qué manera el *soviet wave* introduce la nostalgia de la ex URSS como una categoría estética que instaura un tiempo simultáneo donde coexisten el presente, el pasado y el futuro en diversas imágenes. Por lo anterior, el aporte consiste en evidenciar la nostalgia de la música *soviet wave* como una producción devenida a partir de la simultaneidad de tiempos que produjo la caída de la URSS y el desastre nuclear de Chernóbil.

Finalmente, el artículo está dividido en dos partes. La primera parte, “Políticas de la memoria: la caída del socialismo ruso y la instauración del nuevo tiempo”, postula una redimensión temporal a partir del desastre de Chernóbil y la caída de la ex URSS para plantear que el género musical *soviet wave* instaure tres categorías estéticas fundadas en la nueva percepción temporal: la melancolía, la nostalgia y “lo retro”. La segunda parte, “La memoria soviética en las expresiones estéticas digitales”, estudia las imágenes nostálgicas o “retro” producidas por los nuevos dispositivos tecnológicos a través del análisis multimodal. En conclusión, es posible postular que el *soviet wave* funciona como la exposición de la crisis de la social democracia y la sociedad capitalista globalizada por medio de los dispositivos técnicos que rememoran las décadas de 1970 y 1980. Su nostalgia tiene como fin último la producción y revisión del fantasma de los futuros jamás conocidos que prometía la ex URSS.

Políticas de la memoria: la caída del socialismo ruso y la instauración del tiempo estratificado

El mundo no es un lugar seguro. No después de las catástrofes climáticas. Tal como refieren Anaïs Tondeur y Michael Marder en *Chernóbil Herbarium* (2021):

(...) el mundo ya no es nuestro hogar después de Chernóbil y su mezcla tóxica de historia genocida y destrucción medioambiental. En vez de ser los amos de nuestro entorno, estamos perdidos en un planeta transformado y mutilado a resultas de la actividad humana. (p. 90)

El desastre nuclear y, posteriormente, la caída de la URSS transformaron la percepción temporal y el sentido de conservación y archivo por medio de la memoria y la restauración de los monumentos, los acontecimientos, los objetos y las sensaciones.

El primer elemento (la percepción temporal) surge como resultado de un trauma, ya sea el desastre de Chernóbil o la posterior desaparición de la URSS. Tal como sugieren Tondeur y Marder a lo largo del libro *Chernóbil Herbarium*, la marca del accidente en Chernóbil ha quedado grabada en el bosque rojo a partir del entrecruce de diversos tiempos: (1) el tiempo interrumpido del ciclo natural; (2) el tiempo eterno de la radiación; (3) el tiempo de la finitud de la humanidad; (4) el fin del mundo y, finalmente, (5) el tiempo congelado de la vida en la ex URSS en 1986.

En el desastre de Chernóbil el tiempo del ciclo biológico de las plantas— germinación, crecimiento, polinización, necrosis y transformación en abono —se interrumpió abruptamente. Miles de hectáreas de bosques se volvieron rojos y murieron. Esto no significó el cierre del ciclo biológico; al contrario, la interrupción de la descomposición evidenció la interrupción del tiempo natural y, como consecuencia, de la vida.

No se están descomponiendo como deberían, no están siendo digeridos por la tierra ni transformados en compost. El calendario de la vida finita ha sido alterado y el mismo destino ha desplazado a la muerte, es decir, la interrupción de la podredumbre y la descomposición de la materia después de la vida (...) Es como si la vida misma hubiera quedado suspendida para siempre, congelada e irremediablemente perdida. (Tondeur y Marder, 2021, p. 50)

Las ruinas de la civilización quedaron de pronto marcadas en un limbo eterno en el que se le cerró la puerta a la muerte. A la vida vegetal se le impidió morir. Los árboles, destinados a vivir-morir por siempre, a existir eternamente como el recuerdo de un cataclismo eterno, permanecen estáticos. De esta manera, el tiempo interrumpido del ciclo natural se confunde con el tiempo eterno de la radiación:

Comparable únicamente a la edad de nuestro planeta, los miles de millones de años que el uranio necesita para emitir la mitad de su radioactividad lo sitúan más cerca de la eternidad que de una realidad temporalmente imaginable. En este caso, la ruina radioactiva es distinta tanto de la cesión transformativa de la descomposición orgánica como de la preservación (...) La ruina radioactiva connota estancamiento, la indigestión de la materia, así como también de la psique. (p. 110)

Conviene situar la radioactividad no solo en el margen de una existencia eterna en el planeta, sino como parte intrínseca de nuestro organismo. La radiación fue y será absorbida por las células causando alteraciones en el organismo; su relación con muchos de los procesos anormales que acontecen en el cuerpo tras el periodo de latencia se evidencia con la aparición del cáncer al cabo de varios años^[2]. Ante un tiempo eterno, el fin de la humanidad es inmanente. Con cada nuevo desastre natural y desecho nos precipitamos hacia la muerte y destrucción de la especie humana y de las diversas especies vegetales y animales. En ese sentido, el tercer tiempo, la finitud humana, se evidencia a partir de los desastres climáticos como causas directas de la actividad humana:

Hace bastante tiempo que la humanidad está cavándose su propia tumba; una franja temporal que, no obstante, no es más que un segundo en comparación con el terrible monumento nuclear que se erigirá encima (...) La Tierra se está convirtiendo en una tumba colectiva, para los humanos y las incalculables cantidades de especies no humanas. (p. 97)

Finalmente, la catástrofe produce un quinto tiempo, el suspendido: el año de 1986 como eternidad (Tondeur y Marder, 2021). Suspendida, la ciudad de Prípiat se erige fantasmal y late en ella un peligro invisible: la radiación. Pese al riesgo, la industria turística se las ha ingeniado para incluir la planta nuclear de Chernóbil en la guía de los recorridos más peligrosos e impresionantes de la historia humana, junto con el submarino que desciende hasta las profundidades del Titanic, las expediciones al monte Everest o los viajes al espacio en el Galactic06. Chernóbil es el quiebre a un nuevo tiempo: el de las catástrofes, que también acabó con el futuro. Quizá el surgimiento del turismo nuclear sea la respuesta al quiebre del tiempo. Además de buscar el sarcófago radioactivo, se indagan los vestigios de una vida que de pronto se detuvo y cuyo deterioro inmanente refleja el fin del gran Imperio Rojo. Tal como sugiere Svetlana Alexievich (2015), el turismo catastrófico devela que “la vida se vuelve aburrida. Y la gente quiere algo eterno” (p. 48).

Para el turismo catastrófico el tiempo suspendido de la ex URSS, el terror eterno de la radiación y la magnitud de la catástrofe se revela a los ojos del espectador. Prípiat es la alegoría del tiempo. La eternidad de la radioactividad en la “zona de exclusión” ha resultado en la existencia de una ciudad fantasma cuya imagen es la concentración de las cuatro temporalidades mencionadas anteriormente. Precisamente, la caída de la ex URSS forma parte de la suspensión temporal al implicar la suspensión del sueño del progreso, el avance científico y la lucha del ser humano.

Precisamente, a partir de la década de 1990 se produce una “percepción temporal estratificada”^[3] en la que la fractura del tiempo lineal, hegemónico o cíclico evidencia diversas temporalidades coexistiendo en un mismo espacio. Tal como apuntó Reinhart Koselleck (2001), la observación etimológica de *historia* se denomina en alemán como “experiencia”, y para hacerla tiene que ver con realizar un viaje y experimentar (p. 36). Esto nos permite comprender por qué el turismo catastrófico a la ciudad de Prípiat puede ser considerado como una “experiencia del tiempo”.

Como resultado del quiebre de temporalidades, y ante la necesidad de ordenar la percepción temporal y la historia antropocéntrica, la memoria adquiere relevancia. Esta última— la conservación y el archivo —es, en el fondo, la respuesta por estructurar el trauma temporal.

El culto a la memoria soviética tuvo sus orígenes, según Svetlana Boym (2015), en dos movimientos gestados en la perestroika: *Memorial*. *Pamiat*. El movimiento de *Pamiat* lamentaba la destrucción de la tradicional cultura rusa (p. 109). *Pamiat* fue un movimiento neoconservador que desapareció a principios de la década de 1990, pero que dejó legado en los grupos punks y juveniles. Por su parte, el movimiento de *Memorial* fue antinostálgico y su objetivo central consistió en perpetuar el recuerdo de la violencia y las muertes de los líderes políticos y de los escritores en los campos de Stalin; de manera que sus peticiones se centraban en la apertura de los archivos para transparentar el pasado. Ambos movimientos evidencian la función política activa de la memoria en la perestroika que, según Svetlana Boym, fue cambiando según la época. No obstante, aunque Svetlana refiere que el origen de la memoria se gesta en la perestroika, para Simon Reynolds (2012), la función política de la memoria puede observarse desde el siglo XIX y, posteriormente, en la fundación de museos y archivos que se extendió a lo largo del siglo XX con la promulgación de la Ley Nacional de Patrimonio en 1983.

La pugna política de la memoria constata que el archivo produce dos tipos de imágenes: “imágenes de archivo” y “archivo de imágenes”. Mientras que las primeras corresponden a las fotos, videos, libros y artículos periodísticos gestados en un tiempo específico bajo un régimen político determinado; el segundo refiere a aquellas creaciones culturales seleccionadas de acuerdo con el régimen de lo visible o lo invisible. Dicho de otro modo, son aquellas producciones culturales que pueden o no develarse según la política en turno. De tal manera que tanto el “archivo de imágenes” como las “imágenes de archivo” instauran dos tipos de temporalidades: uno pasado (lo que puede ser recordado) y uno futuro (lo que será recordado de acuerdo con la política y las leyes de preservación).

Pareciera entonces que la necesidad de producir una memoria de archivo reconstruye también los ideales de progreso y proyección futura que les fueron negados. En ese sentido, los movimientos *Memorial* y *Pamiat* eran activismos porque constituían acciones políticas concretas para transformar la realidad. Con el paso del tiempo y la mercantilización de la memoria, la nostalgia se adhirió a los productos culturales masivos y eliminó toda posibilidad de activismo creativo. Algunos fenómenos culturales dan cuenta de ello, entre estos la música *soviet wave* y algunas imágenes del género. En el *soviet wave* es posible observar dos tipos de temporalidades: (1) un tiempo presente de un pasado futuro y (2) uno presente de un pasado lejano^[4].

El primer tiempo se traduce en cómo las misiones espaciales, satélites, cohetes, entre otros elementos de las imágenes de los discos y videos musicales, se asocia a la tecnología y al progreso que proponía la ex URSS. Estas imágenes dan cuenta de un futuro imposible, utópico; aquél prometido que nunca llegó y que, al recordarlo, produce un sentimiento nostálgico de permanencia y quietud por un tiempo no existente.

El segundo tiempo, el presente de un pasado pasado refiere a la época de la ex URSS, concentrada en ciertos elementos estéticos como la música, los colores o las imágenes. En ese sentido, el *soviet wave* y los géneros derivados reproducen su estética para instrumentalizar, mercantilizar y mitificar sus símbolos. No obstante, al reproducir los elementos estéticos que formaban parte de la ideología soviética se desactiva el potencial propagandístico, político y social al mismo tiempo en que se fetichiza el *homo sovieticus* por medio de la nostalgia. Si bien a partir del análisis de las imágenes se puede concluir que algunas de ellas perfilan la necesidad de una discusión para la formación de nuevo futuro, la gran mayoría de la música, letras e imágenes quedan vaciadas de potencial político, ya no significan nada ni son capaces de proponer cambios activos radicales. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la letra de la canción “Я Не Коммунист” [Yo no soy comunista] de Molchat Doma (2017):

Гасится свет в зрительном зале.

Мы едем в метро, а не в трамвае.

И где-то в тени моей кто-то сидит.

Мне кажется, он на меня сердит.

В лесу убегает куда-то дорога.

Это кто-то спросил А вы верите в бога?

Что вы? как можно пред законом я чист.

Я не коммунист, не коммунист.

[Las luces se apagan en el auditorio.

Estamos en un metro, no en un tranvía.

Y en algún lugar de mi sombra alguien se sienta.

Creo que está enfadado conmigo.

Hay una carretera que se adentra en el bosque.

Alguien me pregunta: “¿Crees en Dios?

¿Qué quieres decir? ¿Cómo podría?

Soy puro ante la ley.

No soy comunista, no soy comunista]. (00:00:24)

El sistema político y el modo de organización socioeconómica que encarnaba el comunismo hasta antes de la desaparición de la URSS es descontextualizado y vaciado de contenido. Ser comunista ya no significa nada y, además, se ha convertido en una palabra odiada y temida; en ese sentido, se convierte en la afirmación de lo que uno no es a partir del uso de la negación “no soy”. El vaciamiento de significado se constata en las declaraciones del grupo en diversas entrevistas^[5]: aunque las letras de sus canciones pudieran referir a ciertos eventos políticos o desastres nucleares— como en el caso de la canción “Волны” —esto es solo una interpretación del oyente pues los integrantes del grupo han explicitado que sus letras no tienen un significado concreto. Precisamente, su propuesta musical se basa en que el oyente interprete la letra de la canción a conveniencia sin posicionamiento crítico o político; su no significación es la sintomatización de la pérdida de contenido y de la postura apolítica ante un futuro que ya no tiene nada nuevo que ofrecer.

Como resultado, ambas temporalidades— el tiempo presente de un pasado futuro y el tiempo presente de un pasado pasado —reflejan la relación entre tiempo-historia y la imposibilidad de proyectar un nuevo futuro que no sea el del pasado nostálgico y vaciado de crítica política. Ambas temporalidades se vinculan al pasado que proyecta un futuro que nunca llegó e instaura tres categorías estéticas centrales para comprender la propuesta de los nuevos productos culturales como el *soviet wave*: la melancolía, la nostalgia y lo “retro”.

La melancolía ha sido analizada por Mark Fisher (2018) en *Los fantasmas de mi vida* desde tres ejes desde la melancolía: de izquierda de Wendy Brown, la poscolonial de Paul Giroy y, su propuesta, la hauntológica. Mientras que la melancolía de izquierda es el principio de la inactividad política al implicar sentirse bien en la marginalidad y en el fracaso, la poscolonial considera el fracaso como la culpa del otro. Por el contrario, para Fisher, la hauntológica es el recuerdo de los futuros perdidos como añoranza del sentido de solidaridad que prometían las tecnologías de la comunicación:

Un modo de pensar la hauntología es que sus futuros perdidos no nos fuerzan a falsas elecciones de ese tipo. Al contrario, lo que nos acecha es el espectro de un mundo en el que todas las maravillas de las tecnologías de la comunicación puedan ser combinadas con un sentido de la solidaridad mucho más fuerte que cualquier cosa que la socialdemocracia hubiera podido producir. (p. 54)

El sentimiento de unión y solidaridad que la hauntológica propone es la respuesta a la melancolía agotada y vacía del *soviet wave*. No se trata únicamente de retornar al pasado porque se ha extenuado la novedad, porque existe un sentimiento compartido de desolación o el dictado del marketing lo ha señalado; volver al pasado significa producir solidaridad por medio del uso de las tecnologías. Precisamente, para Mark Fisher (2018), la melancolía hauntológica en la música sería capaz de habitar la negación de abandonar la época pasada, pero reconociendo en aquel futuro nunca consumado las esperanzas creadas por los aparatos culturales como modos tecnológicos para materializar la memoria:

En la música hauntológica hay un reconocimiento implícito de que las esperanzas creadas por la electrónica de posguerra o por la eufórica música dance de la década de 1990 se han evaporado; no sólo el futuro no ha llegado, si no que ni siquiera parece ya posible. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta música constituye la negación a abandonar el deseo de futuro. Esta negación otorga una dimensión política a la melancolía, ya que equivale a un rechazo a acomodarse a los horizontes cerrados del realismo capitalista. (p. 48)

Por lo anterior, la diferencia entre la melancolía hauntológica y la de la música *soviet wave* estriba en la dimensión política. Mientras que la primera es capaz de producir una orientación existencial, la segunda obedece las normas del consumo musical. En el caso específico de las imágenes del *soviet wave* se observará que el consumo, la dimensión política o la orientación existencial, son diversas y de cierta manera se diferencian de la producción musical analizada.

El segundo elemento, la nostalgia, resulta importante para comprender de qué manera el vaciamiento de contenido y posición política resultan en un fenómeno de masas que impide el activismo político. De hecho, algunos teóricos y críticos (Reynolds, 2012; Pickering et al., 2014; Guesdon et al., 2014; Casey, 1987; DaSilva y Faught, 1982) han señalado que la nostalgia se encuentra más cerca de la cultura popular que de un proceso reflexivo y crítico en torno a una época pasada concreta.

El desarrollo histórico de la nostalgia como concepto ha sido estudiado por Simon Reynolds (2012) en *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. A partir de un estudio histórico el autor encontró que la nostalgia es contextual. En el siglo XVII refería a una asociación geográfica (23); en el XIX a una condición temporal o patológica (23); en el XX se convirtió en una emoción universal (24); finalmente, en la segunda mitad del XX formó parte de la cultura de masas (27) y engendró la concepción de “lo retro”, o bien, la “retrotipia”. Especialmente, la nostalgia como artefacto de la cultura popular se despoja de su posicionamiento crítico, ya que comienza a servir como mercancía y fetichización de la estética del pasado, más que como representación de una época.

Asimismo, la retrotipia– una derivación de la nostalgia mercantil –es el vacío absoluto del sentido, ya que no implica la construcción de una memoria política; lo anterior es resultado de la fabricación de un entorno artificial^[6]. La retrotipia produce un efecto ilusorio de un pasado utópico, más que el recuerdo concreto de una época. Por consiguiente, se produce una fetichización del pasado en la que se pierde la memoria y únicamente se exhibe la estética. Según Simon Reynolds “lo retro” se asocia, igual que la nostalgia, a la cultura de masas y debe cumplir con ciertas características:

- (1) Lo retro siempre alude al pasado relativamente inmediato, a cosas de las que se tiene una memoria vida.
- (2) Lo retro implica un elemento de recuerdo exacto: el fácil acceso a la documentación archivada (fotografías, videos, grabaciones musicales, Internet) permite que el viejo estilo sea replicado con precisión (...)
- (3) (...) Lo retro también incluye los artefactos de la cultura popular (...)
- (4) Una última característica de la sensibilidad retro es que no tiende a idealizar ni a sentimentalizar el pasado, sino que busca que el pasado la divierta y fascine. (p. 27)

Como resultado, lo retro es solo fetichización, diversión y facilidad para adquirir, procesar e instrumentalizar los productos del mercado y los símbolos de las épocas pasadas. Un fenómeno cultural centrado en el elemento de lo retro está desprovisto de potencial político activo. Como conclusión, es posible postular que según la división teórica de Svetlana Boym y Mark Fisher (2018), si bien el *soviet wave* no es un producto cultural asociado a lo retro, sí lo está a la melancolía no hauntológica y, muy posiblemente, a la nostalgia.

El *soviet wave* retoma las antiguas ideas de un futuro progresivo, glorioso, tecnológico, utópico (jamás alcanzado) y las antiguas formas políticas de la ex URSS para introducir la estética de un tiempo “otro”, no lineal y discontinuo, que irrumpe en el tiempo presente neoliberal, pero que sigue formando parte de las lógicas del mercado al vaciar su contenido político. Por tal motivo, la música del *soviet wave* no pertenece a la melancolía por el pasado, en el sentido en que lo entiende Simon Reynolds, sino a la melancolía por un futuro inexistente: por los futuros que no son, no serán y no fueron, lo que permite establecer una distinción entre las expresiones musicales que tienden a “lo retro” y a la nostalgia. En ese sentido, los tiempos que establece el *soviet wave*– el tiempo presente de un pasado soviético y el tiempo presente de un pasado futuro –permite preguntar ¿Es posible llevar a cabo un activismo político cuando el tiempo se ha suspendido, cuando la noción de “mañana” ha desaparecido?

La memoria soviética en las expresiones estéticas digitales

Si bien el *soviet wave* es un fenómeno artístico, cultural y musical con un sustrato y crítica política, conviene enfatizar que no es un activismo político al perder su potencia de acción para realizar cambios concretos. En ese sentido, pertenece a diferentes estéticas digitales cuya inspiración se produce a partir de la recuperación fantasmagórica^[7] del pasado. Esto se enmarca en la discusión antes expuesta, donde pudimos instalar las categorías estéticas de “melancolía”, “nostalgia” y “lo retro” como posibles formas de acercamiento al análisis del *soviet wave* como aparato cultural. Esta sección del análisis se posiciona desde los estudios culturales y multimodales, cuyas perspectivas recientes nos permiten afirmar que esta expresión artística no puede ser considerada como un activismo político que. No obstante, revisaremos esta premisa desde la gramática multimodal^[8], con el fin de observar a qué intereses y significados ideológicos responde, y si eventualmente prefiguran una transformación del status quo.

Conviene recordar que el *soviet wave* incorpora ornamentos estéticos del pasado para construir un sentimiento nostálgico al mismo tiempo que instaura un nuevo proyecto cultural:

We are clearly witnessing a rise of large participatory cultures around handmade videos combining special music styles with audiovisual footage from the Socialist era in the East-Central Europe, Asia and even Cuba. While the earlier phenomenon of Ostalgie had been explained by people's traumatic loss of an existing universe combined with economic difficulties, the current nostalgic communities and their styles are vigorous in a different sense. They play around with excerpted images and even ideological messages, but these are mostly used aesthetical ornaments accompanying– and accompanied by –synth music [Estamos asistiendo claramente a un auge de grandes culturas participativas en torno a videos hechos a mano que combinan estilos musicales especiales con secuencias audiovisuales de la era socialista en Europa Central y Oriental, Asia, incluso Cuba. Mientras que el fenómeno anterior de la Ostalgie se explicaba por los traumas de la gente o el universo existente combinado con dificultades económicas, las actuales comunidades nostálgicas y sus estilos son vigorosos en un sentido diferente. Juegan con imágenes extraídas, inclusive con mensajes ideológicos, pero estos se utilizan sobre todo como ornamentos estéticos acompañados de música de sintetizador]. (Gjuricová, 2021, pp. 36-37)

El *soviet wave* se constituye como un subgénero de la estética *synthwave* y *vapor wave*, siendo esta última la que se ha constituido como uno de los objetos predilectos de la reflexión académica de la última década (Cole, 2020; Ballam-Cross, 2021; Wiseman-Trowse, 2008; Cliff, 2013; Boucher, 2014). Las discusiones giran en torno al carácter irónico y distópico con que emerge la década de 1970, 1980 y 1990 en artistas como Macintosh Plus, Floral Shoopee, DreamCorp, Saint Pepsi, etc.^[9] De igual forma, se discute la sensación de optimismo en torno al desarrollo del modelo de producción capitalista, la ampliación del mercado a todo ámbito de la vida y espacio del mundo, que constituyen algunos de los pilares del neoliberalismo y la globalización. En tanto producción artístico-cultural propia del siglo XXI, el *vapor wave* se vuelca en torno a estas promesas, revisitando creativamente imágenes y símbolos publicitarios; así como referentes propios de la cultura de masas, los que retornan (transformados) e invaden un tiempo presente, el cual se constata como insatisfactorio y estancado; mientras que la promesa de futuro emerge como irreparablemente perdida y clausurada.

En ese sentido, el *vapor wave* es una expresión artística donde coexisten simultáneamente distintas temporalidades proyectadas desde el presente contemporáneo, que remiten a las categorías introducidas anteriormente como tiempo presente de un pasado futuro y tiempo presente de un pasado pasado. Las temporalidades que tanto el *vapor wave* como el *soviet wave* han producido pueden observarse en las letras de las canciones o la literatura y en las imágenes de diversas expresiones musicales.

A partir de la perspectiva anterior, el análisis multimodal toma como fundamento los niveles propuestos por Cope y Kalantzis (2010), en cuya perspectiva el significado se construye a partir de la interacción de diferentes modos de comunicación, entre los que se cuentan el modo verbal, visual y sonoro. A partir de su interacción y contacto se despliegan cinco grandes preguntas respecto al significado: representacional, social, organizativo, contextual e ideológico. Para los propósitos de esta investigación consideramos pertinente orientar el análisis a las dimensiones organizativa, social, contextual e ideológica, que responden a las preguntas ¿cómo se acoplan y entrelazan los significados entre sí?, ¿cómo encajan los significados en el mundo temporal en que se insertan?, ¿quiénes producen y cómo se distribuyen temporalmente esos significados?, ¿cómo se declaran visualmente los significados?, ¿a qué intereses responden?, ¿cómo emergen y se manipulan los significados en el tiempo? Al definir estas preguntas consideramos:

Los significados poseen propiedades y mecanismos organizativos que los mantienen en cohesión. La dimensión organizativa del significado implica el tipo de trabajo que se hace sobre el medio para crear el mensaje. También implica la tarea de reunir las unidades más simples y más pequeñas de significado para que puedan representar a un conjunto más amplio y complejo. El examen de la dimensión organizativa del significado nos ofrece una comprensión más perspicaz de los tipos especiales de esfuerzo que hay que hacer a la hora de moldear los significados como conjuntos más o menos coherentes y de asegurarse de que se mantienen cohesionados. (p. 107)

Considerando las preguntas antes remitidas, los marcos epistémicos y metodológicos señalados, a continuación presentaremos las articulaciones analíticas que nos permiten afirmar el carácter preferentemente nostálgico de las imágenes del *soviet wave*. Es importante señalar que el primer análisis gira en torno al *vapor wave*, en tanto constituye la matriz de estéticas *retro* que inundan y se replican en internet, de la cual el primero se desprende como una variante.



Figura 1

Entering the plaza

Nota. Tomado de Sound Station (2015). Es posible rastrear esta imagen en internet, cuya “autoría” puede ser atribuida al usuario ui小毛毛 (s.f.) en Pinterest.

La imagen forma parte del video “e n t e r i n g t h e p l a z a . . .” que pertenece al género del *vapor wave*. En ella, al preguntarnos cómo se declaran y organizan visualmente los significados, podemos observar una puerta al final, un camino de luces neón y diversos tonos de color morado. En esta imagen aparentemente simple—un camino neón que sobresalta en el tono morado—es posible observar la coexistencia y montaje de las temporalidades antes descritas que escenifican la detención del tiempo. En ese sentido, al preguntarnos cómo se organizan y se anclan los significados en el mundo temporal en que estos se insertan; observar el

funcionamiento del “tiempo presente de un pasado futuro” hace necesario tomar en cuenta dos elementos organizativos de la imagen. En reglas generales, si bien el significado se construye organizativamente desde el propio texto (mono y multimodal), esta propuesta metodológica considera que la cohesión y producción del significado no puede desprenderse de las temporalidades referidas anteriormente, siendo parte de *ese mundo más amplio* de significado propuesto por Cope y Kalantzis (2010), en la medida que el significado no responde solo a elementos articulados internamente en el texto/imagen.

Un punto de partida para el análisis se relaciona con la vía de acceso a la imagen misma, que en este caso está dada por el tiempo presente desde donde el observador se posiciona, como si mirase la pantalla de un computador. Desde un punto de vista organizacional, los ejes superior e inferior de la imagen aluden a esta carga temporal. El primero, es decir, el inferior se constituye como el presente y el superior tiempo del pasado futuro. En ese sentido, el presente desde donde se accede a la imagen es un tiempo presente congelado, *siempre el mismo*. Asimismo, el tiempo presente del observador converge con otras temporalidades aludidas en la imagen: las ruinas tecnológicas del siglo XX y las propias promesas incumplidas de la sociedad capitalista, ubicadas en el plano superior y conectadas (al inferior) a través del camino de luces de neón.

Dicho de otro modo, el camino neón no solo une dos lados de la imagen (arriba y abajo) en el plano organizativo, sino que emerge como un espacio que se abre hacia horizontes desconocidos y hacia una ciudad esperada. Además, la ruina tecnológica del siglo XX se materializa a partir del ícono de la papelerera de reciclaje situado en la esquina inferior derecha. Este elemento es un referente temporal que separa al observador del hecho artístico y lo convierte en espectador de las primeras interfaces de usuario disponibles en sistemas operativos como el Windows hacia finales del siglo XX. Siguiendo a Cope y Kalantzis, la emergencia del significado, entonces, solo puede ser develada en un contexto (social, contextual e ideológico) donde los significados se insertan en un mundo más amplio, que rebasa el presente inmediato de la producción y recepción, así como el carácter organizativo intratextual.

Por lo tanto, la dimensión organizativa del significado es invadida por los ámbitos sociales, contextuales e ideológicos, en cuya confluencia emerge el significado como totalidad estética proyectiva. En este caso, la confluencia de colores y códigos, como son las luces, las estrellas y el espacio, en cuyo despliegue aluden a la estética de los años 1970 y 1980, determinando una representación específica del futuro proyectada en el horizonte hacia una metrópolis entre sombras. Esto da cuenta de este futuro imaginado por el pasado, pero que en su figuración pervive en el presente como utopía o sueño no materializado^[10].

Por otra parte, al observar el “tiempo presente de un pasado pasado”, esta imagen denota un significado e interés ideológico que responde a la añoranza de un espacio “otro”, que en este caso constituye la proyección de un futuro irremediamente perdido. La clave para desplegar esta interpretación es cómo se representa la metrópolis en sombras, que ya no implica el horizonte deseado al que este camino de neón se dirige a través de una puerta vacía; más bien es un horizonte en sombras, precisamente por su carácter incumplido. Por consiguiente, el *vapor wave* se puede caracterizar por la producción de imágenes y discursos audiovisuales que constantemente nos ofrecen una doble posibilidad de *mirar, leer e interpretar* el tiempo. Por un lado, el presente se inunda de sueños de un futuro pasado que emergen como posibilidad deseada, al mismo tiempo que el presente es también invadido por futuros abortados y perdidos, que coexisten y convergen en el texto multimodal.

Tal como se mencionó anteriormente, la *melancolía*, la *nostalgia* y lo *retro* son categorías de análisis que anulan casi cualquier posicionamiento crítico y reflexivo sobre el pasado concreto al que puede aludir la imagen. En ese sentido, lo “retro” participa en la escena *vapor wave*, si consideramos que la construcción de esta imagen digital fetichiza el pasado a partir de ciertos elementos como el neón y la metrópolis moderna. Desde el punto de vista ideológico (es decir, los intereses a los que responde) la imagen instrumentaliza la estética de los años 1970 y 1980 y responde más bien a una construcción simbólica del observador del siglo

XXI, a sus propios sueños y anhelos, los cuales no necesariamente hacen referencia a un tiempo pasado real, concreto y efectivo, sino que refuerzan la dimensión mitificante de un tiempo imaginario. En esta línea, Ballam-Cross (2021) señala: “In this collaborative memory, it is not the real 1980s or 1990s for which listeners are nostalgic, but the plainly fictional form found only in the listener’s imagination, often taking inspiration from popular culture” [En esta memoria colaborativa, no son los años 1980 o 1990 reales los que los oyentes añoran, sino la forma claramente ficticia que solo se encuentra en la imaginación del oyente, a menudo inspirada en la cultura popular] (p. 90).

La melancolía por un futuro construido con base en el progreso y desarrollo mediado por innovadoras tecnologías y productos de consumo cada vez más sofisticados se muestra como una promesa incumplida a los albores del siglo XXI, en cuyo contexto de crisis económicas, sanitarias, bélicas y climáticas, el horizonte utópico se observa cada vez más distante. En ese sentido, el momento de “enunciación” solo se entiende y se comprende al considerar su producción y distribución digital, donde los dispositivos de control político institucional sobre el archivo y la memoria ceden ante la demanda de consumo cultural de nuevas estéticas digitales.

No obstante, la premisa moderna que ubica el progreso como motor del tiempo histórico no es patrimonio exclusivo del occidente capitalista. En este contexto la antesala anterior nos permite instalar un lenguaje analítico en torno a la imagen y estética digital, a partir del que retomamos la discusión en torno al *soviet wave*, donde prima una sensibilidad nostálgica y melancólica frente al pasado reciente del siglo XX. La caída y colapso del proyecto político socialista es revisitada por activas comunidades digitales que, a través de una ambivalente nostalgia por la ruina soviética, construyen una estética retrotípica que fetichiza los fantasmas del pasado, oscilando entre la nostalgia por memorias no vividas y por una reflexión desolada al momento de constatar el estado actual de la sociedad capitalista. La siguiente imagen, perteneciente a la sección de comentarios de un video en YouTube, es una muestra replicada en la comunidades digitales, que a través de diferentes plataformas y redes sociales discuten y consumen estos productos.

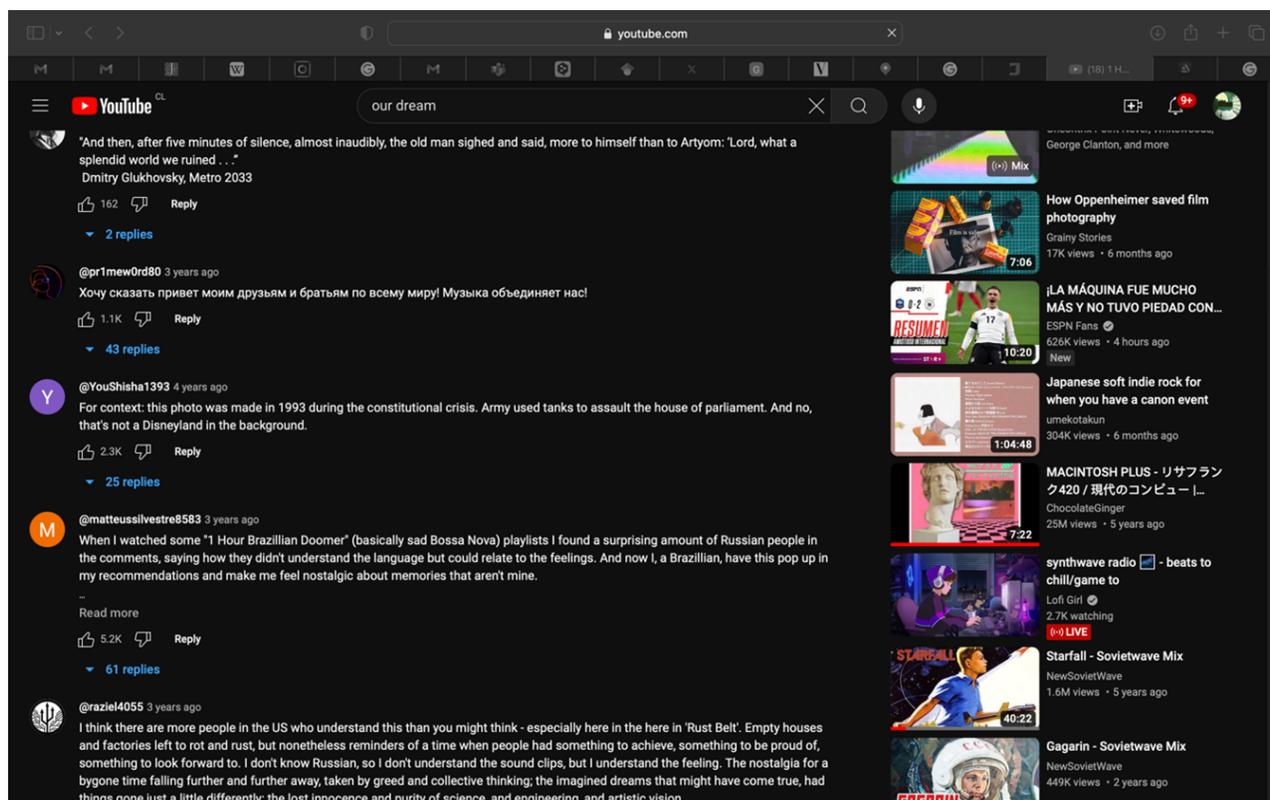


Figura 2

Fragmento de "Our dream-sovietwave mix"

Nota. Captura de pantalla de los comentarios en YouTube sobre el video "Our dream-sovietwave mix".

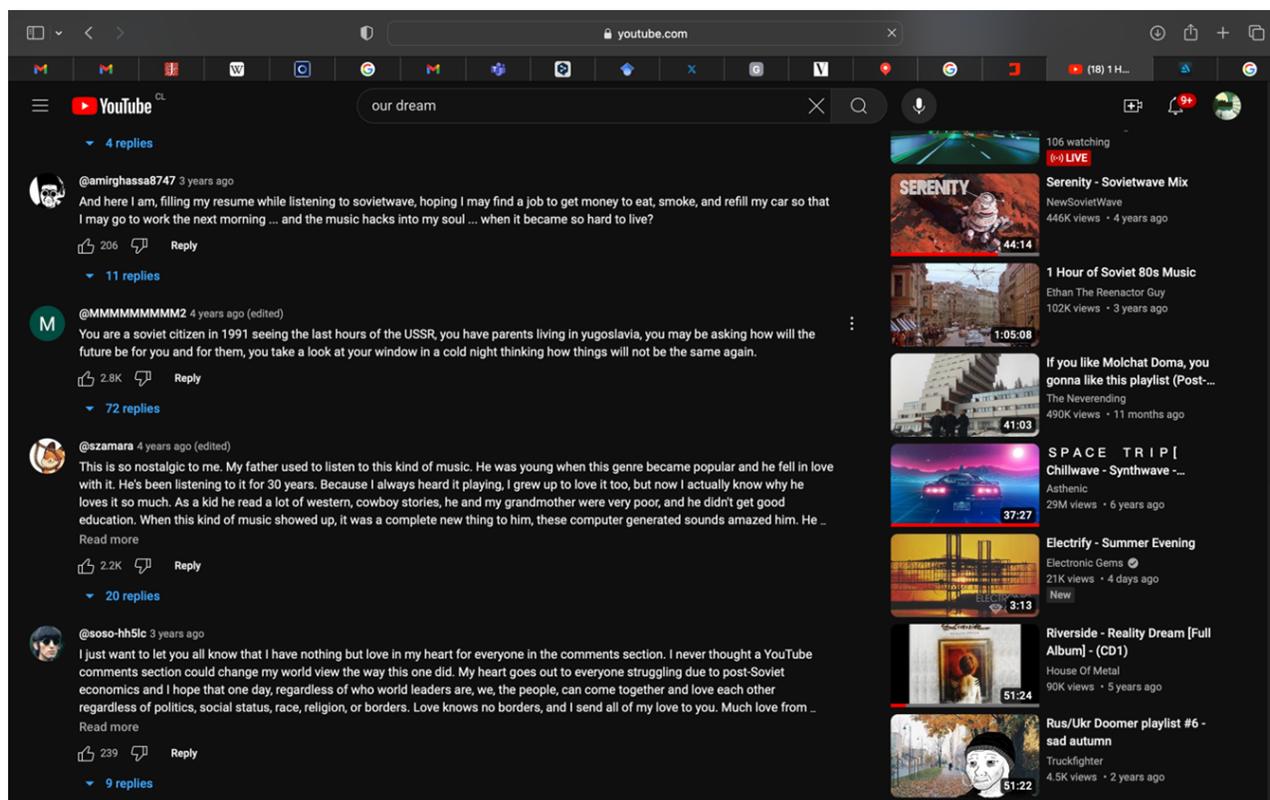


Figura 3

Captura de pantalla

Nota. Captura de pantalla de los comentarios en YouTube sobre el video "Our dream-sovietwave mix".

Para el análisis de las imágenes propias del *soviet wave* es importante considerar lo que señala Adela Gjurichová (2021) con respecto a cómo la cultura digital ha generado nuevas formas de memoria lo que, entre otras cosas, ha impactado incluso a los estudios históricos. Asociada a la noción de *collective memory* (Sommer, 2021) y *networked memory* (Hoskins, 2018), es posible plantear que en la vinculación memoria y medios, "memory is liberated from the traditional spatial archive and form institutions in general" (p. 29). En palabras de la misma autora, en la época contemporánea la apropiación de la memoria descansa cada vez menos en la institucionalidad política tradicional y más en la práctica interactiva de "recordar juntos", donde los sujetos pueden construir y resignificar el pasado y la memoria histórica en su carácter individual y colectivo; es decir, esta se resignifica en la apropiación que el individuo puede hacer de los diversos hechos y discursos del pasado.

Cuestión que, finalmente, termina por producir cambios en las narrativas históricas oficiales que dan forma a la sociedad contemporánea. Esta manifestación cultural desarrollada en entornos digitales responde a dinámicas de consumo donde no existe una estructura sistémica tradicional que articule a un grupo específico de curadores de *soviet wave*; en cambio, su producción y recepción se ramifica dispersamente en función múltiples variables, como algoritmos, intereses políticos, entretenimiento, entre otros.

En esta coyuntura las imágenes del *soviet wave* se constituyen como un ejercicio de re-construcción y re-imaginación del pasado soviético desde la melancolía y la nostalgia, desprovisto del fracaso como principal eje articulador de su circulación en la red. Si bien la memoria histórica del comunismo parece haber clausurado su juicio en la opinión pública institucionalizada, signándolo de forma negativa, en parte del *soviet wave*, las imágenes plantean una reconstrucción anhelante del pasado soviético, en tanto un pasado imaginado. No obstante, ese *volver* sobre la memoria socialista y comunista no actualiza este proyecto político como una posibilidad real de cambio del *status quo* en el siglo XXI.



Figura 4

Soviet supremo en llamas

Nota. Fotografía del Soviet Supremo en llamas, 4 de octubre de 1993. Autor desconocido.

De acuerdo con Gjuričová (2021), la historia del pasado soviético despierta una serie de tensiones en torno al propio colapso de este proyecto político, el desastre de Chernóbil y cómo estos eventos históricos están siendo revisitados por actividades comunidades digitales contemporáneas que no vivieron estos acontecimientos. En el caso del *soviet wave* las plataformas como YouTube, Bandcamp, SoundCloud, Reddit e Instagram muestran diversos canales dedicados a su difusión, encontrándonos con imágenes, videos y pistas musicales de libre acceso. Las comunidades digitales inscritas en dichas plataformas no comparten plenamente el posicionamiento político de la banda bielorrusa Molchat Doma, y su valoración negativa respecto al *ser* socialista y comunista. Este “recordar-juntos” construye una memoria en red que ha sido entendida también como *prosthetic memory* (Landsberg 2004). Este tipo de memoria alude a cómo “the mass-media production and dissemination of memory, in which it has become possible to have an intimate relationship to memories of events through which one did not live” [La producción y difusión de la memoria de los medios de comunicación ha posibilitado una relación íntima con recuerdos y acontecimientos no vividos] (Gjuričová, 2021, p. 29).

La imagen anterior remite al bombardeo del año 1993, donde las fuerzas armadas rusas atacaron el edificio sede del parlamento, luego de un intento de destitución de Boris Yeltsin y de que los parlamentarios buscaran restaurar la URSS. Esta crisis constitucional comienza el 21 de septiembre de 1993, cuando Yeltsin decreta la disolución del Congreso de Diputados del Pueblo y del Soviet Supremo, órganos de carácter legislativo que no dependían del poder presidencial. Su disolución, considerada inconstitucional según la legislación rusa de la época, movilizó distintas protestas en la ciudad de Moscú, acrecentándose durante los días y semanas posteriores. El mayor punto fue alcanzado el 5 de octubre de 1993 cuando bajo las órdenes del presidente Boris Yeltsin las fuerzas armadas bombardearon el edificio con los legisladores en su interior. Las protestas dejaron 187 muertos, según las cifras oficiales y más de 473 heridos. Sin embargo, según cifras no oficiales este número sería diez veces mayor. En la fotografía de la época es impactante el humo que emerge en la parte superior del edificio que envuelve la bandera rusa en el plano central. En el segmento inferior podemos ver agolpada a una masa de personas, en medio de un camión militar, quienes contemplan el aplastamiento de uno de los máximos órganos político-legislativos del imperio soviético en uno de los últimos intentos por restituir la URSS.

Esta escena y el acontecimiento histórico es posteriormente utilizado y transformado por la estética *soviet wave*. En la siguiente imagen la tonalidad neón que inunda la imagen elimina el acontecimiento histórico y lo resignifica como un ícono de la nostalgia. A nivel compositivo esta modificación en la colorimetría de la imagen no solo un elemento de orden superficial; a su vez, moviliza significados sociales, contextuales e ideológicos específicos. De esta manera, el pasado político soviético, el acto histórico y los observadores que participaron en la escena son eliminados. En adición, aun cuando el edificio simbolizó la degradación y la caída de la Unión Soviética, el objeto cultural producido por el *soviet wave* ha fetichizado el evento histórico representado en la imagen “original”.



Figura 5

1 hour of Melancholic Sovietwave

Nota. Imagen editada disponible en el video en YouTube: 1 hour of Melancholic Sovietwave. (Canal Truckfighter).

En su recomposición, el pasado es alterado y despolitizado gracias a las tecnologías digitales de edición fotográfica. Son herramientas con las que emerge el hecho estético como medio para (re)producir la nostalgia como experiencia, al momento de visitar el ataque al Soviet Supremo y el Congreso de Diputados del Pueblo y, por extensión, a la desaparición de la URSS. De acuerdo con Gil Bartholeyns (2014) las tecnologías actuales procesan la imagen intentando replicar procesos técnicos, con el fin de simular el pasado desde el presente:

There is an art to evoke nostalgia in music, dance or painting, to finding “aesthetic equivalents of this form of consciousness”. Depending on the period, each artist decides on the forms and themes most likely to trigger an experience of nostalgia. The use of filters in photography is one of these aesthetic modalities [Evocar la nostalgia a través de la música, la danza o la pintura es un arte que consiste en encontrar “equivalentes estéticos de esta forma de conciencia”. Dependiendo de la época, cada artista elige las formas y los temas más propicios para desencadenar una experiencia de nostalgia. El uso de filtros en fotografía es una de estas modalidades estéticas]. (p. 55)

La imagen presentada es la recomposición de cómo las actuales tecnologías de procesamiento pueden reconstruir el pasado a partir de una memoria tecnológica que circula en la red, a través de plataformas digitales. Mientras que la imagen del edificio en llamas corresponde a la fotografía original capturada en 1993, la imagen del edificio en llamas color neón es una imaginación y resignificación contemporánea. De esta manera, es significativo que la *nueva* versión posee una estética más antigua y desgastada que la fotografía original. Además, la escala de color de la segunda imagen ha sido modificada en su gradación, tendiendo hacia tonalidades y temperaturas de color magenta propios de la película análoga. A través de este procedimiento de reinterpretación del pasado, se difuminan los bordes con respecto a la memoria oficial en torno a la historia del pasado soviético.

Por lo anterior, cabe preguntarse cómo la transformación produce sentidos en la imagen, al punto de resignificar el tiempo pasado de la URSS en la cultura de masas contemporánea. El significado evoca melancólicamente un tiempo que no se vivió, donde se prefiguraba un futuro (hoy cancelado). Este punto es constitutivo de la sensibilidad que rige la estética del *soviet wave* y manifiesta los intereses ideológicos que comunica.

Vinculado a las categorías de melancolía y lo retro, este anti-activismo político no despliega una fuerza utópica activa que invite a re-pensar un futuro más allá de constatar la crisis de la social democracia y la sociedad capitalista globalizada. Si bien el *soviet wave* emerge como parte de la insatisfacción frente al presente, los significados articulados desde los ámbitos organizativos, sociales, contextuales e ideológicos no proponen una acción política programática, sino que se limitan a referir al proyecto soviético como un fantasma mitificado en sus construcciones arquitectónicas y desarrollo tecnológico. En ese sentido, no deja de ser significativo que en esta nueva versión de la imagen, la masa, el *pueblo*, desaparece del plano de la composición y lo que emerge es fundamentalmente el edificio, un fetiche de la modernización y el desarrollo de la tecnología.

Esta variación no es solo organizativa respecto a la fotografía original; además, porta en sí misma un significado e interés ideológico. El edificio contextualmente es representativo de la arquitectura Brutalista soviética, tan propia de su modernización y avances tecnológicos, constituyendo una imagen de futuro propia del siglo XX. El progreso se construye con grandes masas de hormigón que rompen el horizonte natural de la mirada, donde converge con la antigua estrella revolucionaria, en la punta de una de las Siete Hermanas de Stalin^[11], envuelta también en el humo del bombardeo.

De este modo, la imagen puede ser leída a partir de la coexistencia de al menos dos temporalidades. Por un lado, un tiempo presente de un pasado pasado, cuyos símbolos más significativos connotan la pérdida irremediable del régimen soviético (reloj detenido en el tiempo, presencia de la bandera rusa en la punta del edificio y estrella revolucionaria a punto de ser tapada por el humo). Por otro lado, el tiempo presente de un pasado futuro se ubica en la imagen solo si consideramos que nos unimos como observadores de la fotografía editada en cuestión, reemplazando al observador original, leyendo el hecho histórico y la memoria del socialismo-comunismo; no solo como un pasado perdido, también como un futuro perdido, de cuyas imágenes el presente contemporáneo se impregna, a partir de su replicación masiva en la cultura de masas y las plataformas digitales.

Inscrita en lo melancólico, la imagen anterior responde a una estética propiamente nostálgica, que no recupera los bordes humanos y políticos del proyecto soviético, los que de hecho son excluidos de la composición. En esta deshumanización radica el no activismo-político del *soviet wave*, por cuanto el pasado soviético se inscribe y reproduce de manera fetichista, reduciéndolo a ciertos elementos superficiales: color magenta, edificios y grano profuso en la fotografía.

Conclusiones

La estética general del *soviet wave* juega la ausencia de lo humano. *Lo humano* solo entra en escena como huella arquitectónica, un reflejo inmortalizado en objetos, adjetivos o siluetas de un sujeto histórico que ya no existe. En tal caso es posible constatar el trauma de la pérdida de la URSS y su colapso asociado a los diversos desastres descritos en el apartado inicial. La desaparición de lo humano evidencia la fractura del proyecto y la posterior fetichización del pasado soviético, devenido en ruinas arquitectónicas monumentales y cohetes espaciales. El presente contemporáneo parece agotado. El “mañana” es un enigma y carece de un *telos* organizador.

El *soviet wave* recupera elementos y símbolos propios de la URSS. Estos ingresan como ruinas, o bien, como elementos descontextualizados que no pretenden remitir mayormente a elementos propios de la caracterización política específica del socialismo como proyecto revolucionario, sino que se limitan a constatar un descontento frente al estado actual. Como resultado, es posible señalar que el *soviet wave* y la sensibilidad estética mediatizada por la nostalgia y lo retro como registros preferentes no pueden ser leídos como un activismo político, sino como una manifestación artística melancólica.

La melancolía de izquierda no significa el abandono de la idea del socialismo o de la esperanza de un futuro mejor; significa repensar el socialismo en un tiempo en que su memoria está perdida, oculta y olvidada y necesita ser redimida. Esa melancolía no implica lamentar una utopía perdida, sino más bien repensar un proyecto revolucionario en una era no revolucionaria. (Traverso, 2019, p. 41)

Como manifestación creativa el *soviet wave* se despliega a partir de la melancolía como respuesta ante la cancelación del futuro a las que parece dirigirse la sociedad capitalista globalizada. No alcanza el estatus de un activismo político activo, movilizándolo lo que Traverso denomina una cultura de la derrota.

A diferencia del doliente que prevalece sobre su pena, el melancólico sigue narcisistamente identificado con su objeto amado y perdido y transforma así su sufrimiento en un aislamiento introspectivo que lo aparta del mundo exterior. En otras palabras, la melancolía es un “duelo patológico” no consumado e imposible. (p. 69)

En ese sentido, siguiendo la argumentación de Traverso, el *soviet wave* es un intento, hasta ahora infructuoso, por recuperar un sentido utópico perdido en el siglo XXI, donde la historia y el tiempo terminan por no avanzar hacia algún sitio. La pérdida del proyecto político que significó la ex URSS y uno de los desastres naturales más cruentos de la historia humana se presentan aquí como un desastre y pérdida eterna, la presencia de la muerte y de lo irreparable. Entonces, es un duelo eterno e imposible.

Solo el tiempo dirá si esta manifestación artística puede dar paso a nuevas formas de organización y propuestas artísticas que propongan activamente un proyecto político que además de revestir el socialismo soviético desde la nostalgia, reactualice y proyecte su memoria en el siglo XXI como una nueva alternativa de superación al horizonte capitalista.

Referencias

- Alexievich, S. (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Debolsillo.
- Asociación de Medicinas Complementarias. (1986). Chernóbil 20 años después. *Revista de Medicinas Complementarias. Medicina Holística*, (79).
- Ballam-Cross, P. (2021). Reconstructed Nostalgia: Aesthetic Commonalities and Self-Soothing in Chillwave, Synthwave, and Vaporwave. *Journal of Popular Music Studies*, 33(1). <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.1.70>
- Bartholeyns, G. (2014). The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography. En K. Niemeyer (Ed.), *Media and Nostalgia* (pp. 51-69). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137375889_4
- Boucher, E. (2014, octubre 10). *Eco Virtual's Latest Album Revives Vaporwave Aesthetic*. The Trail. <http://trail.pugetsound.edu/?p=10918>.
- Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. A. Machado Libros.
- Casey, E. (1987). The World of Nostalgia. *Man and World*, 20, 361-384. <https://doi.org/10.1007/BF01252103>
- Cliff, A. (2013, julio 29). Invest in Vaporwave Futures! *Dummy*. <https://dmy.co/features/essay-invest-in-vaporwave-futures>
- Cole, R. (2020). Vaporwave Aesthetics: Internet Nostalgia and the Utopian Impulse. *ASAP/Journal*, 5(2), 297-326. <https://doi.org/10.1353/asa.2020.0008>.
- Cope, B. y Kalantzis, M. (2010). Gramática de la multimodalidad. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, (98-99), 93-154.
- Del Río, F. (2019, noviembre 4). *Entrevistamos a Molchat Doma*. Muzikalia. <https://muzikalia.com/entrevistamos-molchat-doma/>
- DaSilva, F. & Faught, J. (1982). Nostalgia: A Sphere and Process of Contemporary Ideology. *Qualitative Sociology*, 5(1), 47-61.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja negra.
- Fitzpatrick, S. (2009). *La revolución rusa*. Siglo XXI.
- Fontana, J. (2017). *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*. Crítica.
- Gjuričová, A. (2021). History Reloaded: The Communist Past in Digital Space. *Iluminace*, 33(3), 27-42.
- Guesdon, M. & Le Guern, P. (2014). Retromania: Crisis of the Progressive Ideal and Pop Music Spectrality. En K. Niemeyer (Ed.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future* (pp. 70-82). Palgrave Macmillan.
- Hosking, G. (2014). *Una muy breve historia de Rusia*. Alianza Editorial.
- Hoskins, A. (2018). Digital media and the precarity of memory. En M. Meade et al. (Eds), *Collaborative Remembering: Theories, Research, and Applications*. Oxford.
- INSST. (1999). *El radón y sus efectos sobre la salud* (NTP 533). <https://www.insst.es/documentacion/colecciones-tecnicas/ntp-notas-tecnicas-de-prevencion/15-serie-ntp-numeros-506-a-540-ano-2000/ntp-533-el-radon-y-sus-efectos-sobre-la-salud>

- Kosselleck, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Paidós.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press.
- Lewin, M. (2017). *El siglo soviético ¿Qué sucedió realmente en la unión Soviética?* Crítica.
- Molchat Doma. (2017). Я Не Коммунист [Canción]. En *С крыши наших домов*. Sacred Bones Records.
- Maury, J.O. (2021). *Its All in Your Head: La construcción de una nostalgia por futuros perdidos desde la mediación tecnológica en la música del vaporwave* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/21646>
- Pickering, M. & Keightley, E. (2014). Retrotyping and the Marketing of Nostalgia. En K. Niemeyer (Ed.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future* (pp. 83-94). Palgrave Macmillan.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Ruano-Ravina, A. Quindós-Poncela, L., Sainz, C. y Barros-Dios, J. (2014). Radón interior y salud pública en España. Tiempo para la acción. *Gaceta Sanitaria*, 28(6), 439-441.
- Santamarta, J. (2001). El cierre de Chernóbil no acaba con la pesadilla nuclear. *Papeles del Este: Transiciones Poscomunistas*, (2). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=639823>
- Sommer, Vítězslav. (2021). Decommunization as a Digital Utopia: Digitization of the Communist State Security Archives in the Czech Republic. *Střed*, 13(1), 82-109.
- Sound Station. (2015, junio 18). *e n t e r i n g t h e p l a z a . . . (Assorted Vaporwave Mix/Compilation #2 | 2+ Hours)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ea_UOPzuyZU
- Tanner, G. (2016). *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Zero Books.
- Traverso, E. (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Galaxia Gutenberg.
- Tondeur, A. y Marder, M. (2021). *Chernóbil Herbarium. Fragmentos de una conciencia explotada*. NED Ediciones.
- Ui小毛毛.(s.f). *Viajes*. Pinterest. <https://mx.pinterest.com/pin/845550898768098150/>
- Wiseman-Trowse, N. (2008). Performing Class. En *Performing Class in British Popular Music* (pp. 62-87). Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230594975_4

NOTAS

- [1] El *synthwave* es un género postsoviético de música electrónica que se influenció de compositores y videojuegos de la década de 1980. Su principal característica es el estilo retrofuturista y ciberpunk (Vargas, 2021; Tanner, 2016).
- [2] La relación entre la radioactividad en algunos elementos cotidianos, desastres humanos y afecciones en la salud ha sido ampliamente estudiado por diversos investigadores: Adoración Pascual Benés (Instituto Nacional de Seguridad y Salud en el Trabajo [INSST], 1999) en *NTP533: El radón y sus efectos sobre la salud*; Alberto Ruano-Ravina et al. (2014) en “Radón interior y salud pública en España: tiempo para la acción”; José Santamarta (2001) en “El cierre de Chernóbil no acaba con la pesadilla nuclear”; la Asociación de Medicinas Complementarias (1986) en “Chernóbil 20 años después”, entre otros.

- [3] El término *percepción temporal estratificada* ha sido tomado del concepto estratos del tiempo de Reinhart Koselleck (2001) en *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Este concepto remite a las formaciones geológicas y explicita las distintas dimensiones y profundidades en la *historia naturalis*. El concepto fue propuesto como un tercer tipo de trabajo temporal ante los tiempos que los historiadores han referido: el lineal y el circular. Para los fines de este artículo la “percepción temporal estratificada” permitirá mostrar de qué manera un suceso catastrófico (como el de Chernóbil o la caída de la Unión Soviética) produce diversos tipos de imágenes en la que actúan múltiples temporalidades: la suspendida (la ciudad de Prípiat), la de archivo y la del futuro imposible (*soviet wave*). En la primera la catástrofe que dejó la explosión de la planta nuclear de Chernóbil produjo cinco tipos de temporalidades: el tiempo interrumpido del ciclo natural; el eterno de la radiación; de la finitud humana; del fin del mundo y el congelado de la vida humana. En el caso del archivo produce dos tipos de imágenes: las de archivo y el archivo de imágenes en el que se gestan el pasado y el futuro. Finalmente, en las imágenes del futuro imposible que los artistas de música soviet wave publicitan en sus álbumes y videos musicales, pueden observarse dos tipos de temporalidades: el tiempo presente de un pasado soviético y el tiempo presente de un pasado futuro.
- [4] La idea del tiempo presente de un pasado pasado ha sido tomada de Reinhart Koselleck (2001), *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*.
- [5] En una entrevista realizada por Fernando del Río al grupo musical Molchat Doma para la revista *Muzikalia* en el 2019, el grupo aseguró que las letras de sus canciones no poseían un significado determinado (Del Río, 2019).
- [6] En el turismo es posible observar construcciones “retro” que se inspiran en pueblos europeos medievales y que maquinan toda una serie de elementos de impostura como el envejecimiento de las puertas, los colores de las casas, el empedrado de las calles, entre otros. El complejo residencial “Val’quirico” en Tlaxcala, México, es un ejemplo de cómo el estilo de campaña europea medieval se inserta en la lógica neoliberal para producir una experiencia estética de “lo retro”. Asimismo, Campanópolis en Argentina intenta imitar la lógica medieval de un pueblo europeo.
- [7] El término *fantasmagoría* ha sido utilizado por Walter Benjamin como parte de una ideología realista en la que la mercancía se fetichiza. Para los fines del artículo, el pasado como elemento fantasmagórico refiere a la relación fetichista establecida en torno a los objetos culturales que simulan un pasado vivido y generan la sensación de un instante mejor.
- [8] Se aborda esta noción siguiendo la perspectiva metodológica desarrollada por Cope y Kalantzis (2010).
- [9] Para más información respecto a los artistas musicales antes remitidos, es posible encontrar su discografía en sitios como Bandcamp, Spotify y Last.fm.
- [10] Composición complementada con tonalidades burdeo, morado y azul neón que confirman los rasgos de la cultura pop de los años 1980.
- [11] Las Siete Hermanas de Stalin comprende un proyecto arquitectónico que abarca la construcción de siete edificios de altura, entre 1940 y 1950.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5545203003/5545203003.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

INGRID SÁNCHEZ TÉLLEZ,
JUAN SEBASTIÁN CONTRERAS ESCOBAR,
CLAUDIO ARTURO CONTRERAS REYES

**Activismos creativos en la comunidad soviet wave:
fantasmas de un futuro soñado**

***Creative Activism in Soviet Wave Community: Ghosts of a
Dreamed Future***

*Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la
imagen*

vol. 6, núm. 2, 2024

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
designio@sanmateo.edu.co

ISSN-E: 2665-6728

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v6i2.1056>