

EL RUGIDO DESDE LA REALIDAD: ALGUNAS COORDENADAS SOBRE EL POP EN DIEDRICH DIEDERICHSEN

*Roaring from Reality: Some Perspectives on Pop in
Diedrich Diederichsen's thought*

MARINA HERVÁS*

mhervasm@ugr.es

Fecha de recepción: 8 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2022

RESUMEN

Este artículo se propone rastrear algunos de los elementos que articulan la noción del pop en el crítico cultural alemán Diedrich Diederichsen. Para ello, se presentará inicialmente la triple división que propone en su comprensión de la industria cultural –lo que complejiza explícitamente la propuesta de Adorno y Horkheimer– y permite situar al pop (con especial importancia de la música pop) como parte del segundo estadio de la división. A partir de esta contextualización, se establecerán algunas de las distinciones, problemas y tensiones que Diederichsen encuentra en el pop, con especial importancia de su “carácter indexical” [*Indexical*]. La segunda parte del texto aborda específicamente el problema de la vida a partir del pop: por un lado, desde el binomio entre Loop y Weiter y, por otro, desde la noción de sujeto que emerge a partir de él.

Palabras clave: Diedrich Diederichsen, pop, industria cultural, vida, esfera pública.

ABSTRACT

This article aims to trace some of the elements that articulate the notion of pop in the German cultural critic Diedrich Diederichsen. To do so, it will initially present the triple division he proposes in his understanding of the culture industry –which explicitly complicates Adorno and Horkheimer's proposal– and allows us to situate pop (with special emphasis on pop music) as part of the second stage of the division. From this contextualisation, some of the distinctions, problems and tensions that Diederichsen finds in pop will be established,

* Universidad de Granada.

with particular importance given to its "indexical character" [Indexical]. The second part of the text deals specifically with the problem of life in pop: on the one hand, from the binomial between Loop and Weiter and, on the other, from the notion of the subject that emerges from it.

Key words: Diedrich Diederichsen, pop, culture industry, life, public sphere.

1 INTRODUCCIÓN

La categoría de lo “pop” es central en el pensamiento de Diedrich Diederichsen, no solo por la cantidad de textos que ha dedicado a pensar esta categoría y sus expresiones culturales –con especial interés en las series (2012) y la música (1993, 2005b), aunque no exclusivamente– sino también por el potencial que el autor encuentra en esta categoría para la crítica cultural. La transversalidad de lo pop en prácticamente todos los escritos de Diederichsen complejiza significativamente dar con una definición última de este concepto. El objetivo de este trabajo no busca atender contra la multiplicidad de aproximaciones al concepto y el fenómeno que, en el pensamiento de Diederichsen, supone lo pop, sino esbozar, precisamente, las dificultades que el pop mismo genera, es decir, su resistencia a agotarse en una definición.

El interés por el pop forma parte de una reivindicación a la vez con y contra la teoría crítica: para él, toda la crítica cultural alemana (y probablemente buena parte de la europea y estadounidense) se ha construido desde los 60 a partir de las categorías desarrolladas en el entorno de los frankfurtianos. Sin embargo, su desatención por el pop, rápidamente englobado dentro del “esquema” de la industria cultural, habría arrastrado consigo a la crítica cultural, que se habría quedado, a juicio de Diederichsen, sin desarrollar una teoría suficiente sobre el pop (Diederichsen 1999: 274). De ahí que su proyecto sea el intentar articular un entramado teórico que permita construir un discurso sobre el pop y superar la tendencia a la simplificación de este fenómeno cultural. A la vez, su desempeño en la prensa cultural –fundamentalmente en *Sounds* y *Spex*– y curador ha hecho que su escritura rehuya la construcción de un sistema teórico al uso filosófico. Lo fragmentario (2005b o 2008a) o el relato desde su propia vivencia (2014) marcan buena parte de su pensamiento, que comienza en la crónica y acaba en una suerte de ensayo descuartizado, cuyos elementos clave se intentarán delinear en este trabajo.

2 LAS TRES FASES DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Diederichsen establece tres etapas en la articulación de la industria cultural. Para ello, parte de una crítica al modelo de Horkheimer y Adorno, en la medida en que considera que su noción de industria cultural, de alguna forma, “no suele verse como algo susceptible de tener varios estadios; es decir, es un constructo singular, una máquina singular sin estadios históricos” (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 1). Es decir, Diederichsen, entre otros, intenta entender la industria cultural no solo como un elemento característico e intrínseco del capitalismo simbólico, sino también entenderlo como proceso.

Su propuesta consiste en ‘historizar’ la industria cultural y entender la propuesta de Adorno y Horkheimer meramente como su primer estadio. De hecho, precisamente, para él el modelo teórico de los frankfurtianos (que llama “caracterización clásica”) se presentaría como límite de lo histórico: la industria cultural tendría que cancelar la perspectiva histórica como condición de existencia. Diederichsen, en concreto, está pensado en la adenda de *Dialéctica de la ilustración*, “El esquema de la cultura de masas”, donde aparece el término “*Geschichtslosigkeit*”¹ o la “pérdida de historia”. En el texto referido, tiene un contexto muy concreto: se vincula con las “transformaciones técnicas que [la música] sufrió con la radio” (Adorno y Horkheimer, 1986: 310) pues se perdía la primacía de la música “en directo”, es decir, la necesidad de la presencia de los intérpretes y su despliegue en un presente efímero. La extrapolación de esa potencial hiperconservación e hiperdisponibilidad que ofrece la tecnología era leída por Adorno y Horkheimer como una pérdida de historia, pues se desvanecía el horizonte temporal que, anteriormente, había sido clave para las artes. El problema que, para Diederichsen, arrojaba esta lectura, es que

“Adorno y Horkheimer forzaban una interpretación de algunos elementos contingentes de los medios estadounidenses de los años cuarenta como características esenciales, sobre todo cuando ontologizaban el estadio de la radio tal como esta era a finales de los años treinta y principios de los cuarenta como algo intrínseco al medio. (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 8).

La activación del componente histórico de la industria cultural aparecería, así, atendiendo a su relación con la historia de los medios y tecnología de la comunica-

¹ Traducido en la versión española de *Dialéctica de la ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2007) como “ausencia de historia”. En este texto, lo traduciremos por “pérdida de historia”.

ción. Por ejemplo, la música pop², con todo lo que activa, solo puede comprenderse, para Diederichsen como desarrollo multimedial de la fonografía:

“su punto de referencia no es ni la composición (es decir, una intención escrita) ni la mera *recording date*, es decir el documento de una sesión en el estudio o sobre el escenario, sino la grabación completamente terminada hecha en el estudio junto a un productor, unida a los inseparables elementos visuales de la cubierta (la portada, las caras interiores, el *booklet*, etc.: cada gráfico, tipografía, fotos específicas...)” (Diederichsen, 2014: XIX)³.

La relevancia de la grabación no es solo tecnológica sino también experiencial. Lo que se genera en la grabación es una “proyección íntima”: la conservación –por así decir– de un elemento de una persona (una emoción, su forma específica de cantar, los chasquidos de su lengua...) que se envía a un grupo diverso de otras personas (la audiencia, los fans). La escucha de esa grabación también está pensada para suceder en un espacio privado, como si pudiésemos retener, cada vez, al individuo grabado. La unión entre la grabación y la *performance* que se puede dar, por ejemplo, en un concierto o en una firma de discos, convierte a la grabación, ese objeto inicialmente individual, íntimo, en una “simulación de la esfera pública” (Diederichsen, 2014: 15).

En este sentido, cabría ampliar la perspectiva de Diederichsen desde la tecnología hacia la técnica: no solo habría medios que configuran los productos culturales que emergen de ellas (como, por ejemplo, la relación entre el videoclip y el desarrollo de la televisión) sino también la “educación física” que implica (re)aprender a percibir a través de ciertas tecnologías. Jonathan Sterne, en este sentido postula que se podrían rastrear cambios en los atributos corporales del cuerpo humano a partir de la reconstrucción de la historia cultural de cómo y lo que se percibe, en su caso auditivamente (Sterne, 2003: 13 y 92). Asimismo, esta interrelación entre producto cultural, tecnología y técnica perceptiva generaría ciertas condiciones de

² La importancia de la música no es baladí. Para él, “la cultura pop actual [...] es la imitación de las peculiaridades mediáticas y performativas de la música pop, especialmente de los formatos baratos de la industria del entretenimiento” (Diederichsen, 2014: XXVIII). Es decir, en gran medida, los productos y fenómenos culturales que entran dentro del pop pueden entenderse a partir de la música. Mientras que en el primer estadio el modelo cultural era el cine, ya a partir del segundo se encontraría en la música, que no se agota en lo que encaja meramente en lo musical –como veremos–.

³ Salvo en aquellos casos en los que, en la bibliografía, se indique específicamente a la persona encargada de traducir el texto referido, todas las traducciones han sido hechas por la autora del texto.

audibilidad específicas, que solo son capaces de emerger de ciertos cruces de esta triple matriz.

Su modelo de estadios toma en consideración la configuración de lo público y lo privado que genera el protagonismo de determinadas tecnologías que afectan a lo sonoro [Ton] o a la imagen [Bild]. En el primer estadio, Diederichsen sitúa a la radio como articuladora de lo privado y el cine como construcción de lo público y tendrían dos elementos en su centro: la orden [Befehl] y el sueño [Traum]. Por su parte, el segundo estadio estaría marcado por el eje música pop y televisión que, si bien “no sustituyen, sí desplazan a un lado” a la radio y al cine (Diederichsen, 2014: XXI) y serían protagonistas la estandarización y la identificación. El componente de la imagen es tipificado como *Bild+*, en la medida en que para él confluye en la música pop, como modelo para lo pop, el cruce –convertido en segunda naturaleza– de las artes. Y es que, a su juicio, la imagen se vuelve una suerte de objetivación de una experiencia hipersubjetivada, que es con la que se carga a la voz que canta –al menos desde los *crooners*–: en la imagen que aparece en un póster que decora mi habitación se ha superado la mera representación de un personaje, pues en él se han depositado anhelos, sentimientos, experiencias leídas como compartidas, etc. De nuevo, es un tipo de tecnología la que permite en este segundo estadio esta forma específica de intimidad, de configuración de la experiencia subjetiva, de la voz: el micrófono, en este caso, acerca un cuerpo, el del que canta, a otro, el del que escucha. De este modo, la exigencia de salir a un espacio público del cine queda desdibujada con la música pop, que es una unión entre cierto carácter público y otro privado (la escucha en casa o en los auriculares de cada cual). El pop, así, emborronaría la división entre arte-realidad y el de imagen-sonido.

Por último, en el tercer estadio emergería “el control y la integración a través del juego” (Diederichsen 2014: XXII). Internet uniría la idea de *Imagen + [Bild +]* y de *Sonido + [Ton +]* y caracterizaría “lo estándar y lo cotidiano”. Aparecería, en este marco, una categoría nueva que desbordaría lo público de las divisiones anteriores: el *outdoor*. Este “exterior” aúna formas distintas de apropiarse de la ciudad, como los eventos o el GPS. El pseudo-descubrimiento del exterior, en realidad, se habría fraguado desde el desarrollo del pop, en el estadio anterior. Diederichsen toma, para entender este fenómeno, un término acuñado por Klaus Theweleit para su historia del pop: el “fuera de casa” [*Aushäusigkeit*] (Diederichsen, 2014: 382). Aunque podría mantenerse el “*outdoor*”, es relevante el énfasis que el alemán hace de la casa (*Haus*). Frente a la importancia de la casa burguesa desde el siglo XIX hasta ya

entrado el XX como lugar de socialización, la calle se convierte a partir de los 50 en un lugar a la vez abstracto y concreto de encuentro. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

En cualquier caso, la imagen, a su juicio, opera también en tres líneas: “Así quiero ser” [*So will ich sein*], “quiero tenerle a él o a ella/eso o esa” [*Den/die will ich haben*], “Ahí quiero ir” [*Da will ich hin*] (Diederichsen, 2014: XXV), algo que podríamos ampliar a “Ahí quiero estar”. Las tres etapas de la industria cultural se corresponderían con la primacía de cada una de estas sentencias. De este modo, por ejemplo, las “divas” o el “tipo ideal de un humano normal”, típicos de la primera etapa, serían representantes de una recepción marcada por “Así quiero ser”. En la segunda etapa, el modelo, el “así quiero ser”, se considera alcanzable y se transmuta en “eso quiero tener” (algo que se encuentra en fenómenos tan distintos como la apología de la riqueza del hip hop o la imitación de vestimenta de las tribus urbanas). Por último, en la tercera etapa, entraría en juego la experiencia de estar en un lugar concreto, por eso queda marcado por “ahí quiero estar”. Habría que revisar esta cuestión con las redes sociales, pues parece que no se trata solo de ser, tener o estar –por resumir las tres líneas– sino contar que se es (aunque no se sea), que se tiene (aunque no se tenga) o que se está (aunque no se esté). En cualquier caso, lo que vemos es que en su propuesta la posesión se traslada del sujeto distante, con el que el espectador o el oyente se comparaba de manera frustrante, al objeto. Para Diederichsen, esto es solo posible a partir de la reducción (y consecuente abaratamiento) de las tecnologías, pues casi cualquiera podía tener un walkman o un discman. Este deseo de posesión, que arranca con el segundo estadio, duraría hasta hoy en día, aunque con el objeto convertido en “marca” (como es el caso de los productos de Apple). Este elemento, junto a otros aspectos –que no podremos desarrollar aquí– es lo que para Lash y Lury implica el paso de la industria cultural, entendida aún por Adorno y Horkheimer, a su juicio, de manera local, a la industria cultural global:

“The commodity is a single, discrete, fixed product. The brand instantiates itself in a range of products, is generated across a range of products. The commodity has no history; the brand does” (Lash y Lury, 2007: 5).

3 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO POP

Diederichsen querría desarticular la separación estéril entre lo popular y lo elitista, donde lo pop adquiere un carácter metonímico con respecto a lo popular. Lo popular (y la relación que la cultura “elevada” ha mantenido con ello) ha cambiado en los distintos momentos históricos. Diederichsen opone, fundamentalmente, dos: la celebración de la autenticidad del pueblo en el siglo XIX, especialmente a partir del pensamiento de Herder, y el surgimiento de la noción de masa (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 2-3). Lo elitista, a su vez, ha tendido a identificarse con lo artístico: esta dualidad se sigue de la oposición entre cultura elevada [*High culture*] y baja cultura [*low culture*]. Asociado a lo bajo, aparte de lo popular, se encontrarían otros adjetivos, como lo inclusivo, lo escaso de nivel o asequible técnicamente. Para Diederichsen, así, lo popular es habitualmente leído como la producción realizada de “arriba hacia abajo”. Él sugiere, por su parte, pensar en lo popular como la “productividad del *populus*” (Diederichsen 2013: 185).

La cultura popular parece que se desarrolla, entonces, en dos líneas complementarias: por un lado, se reivindica el sentido de “popular” como cercano al “pueblo”, que se entiende como lo directo, lo cotidiano, lo corporal”, etc. (Diederichsen, 2017: 379). En este marco, se reproduciría la sempiterna división entre lo corporal -todo lo que conlleva en el marco ideológico occidental al respecto (Onfray, 2002): lo visceral, lo sexual (pensemos en el reggaetón), lo cárnico, etc.- y lo racional, que se corresponden a su vez con lo popular y lo elitista respectivamente. Por otro lado, a la vez, lo popular parece que genera resquicios contraculturales cuya genealogía habría que rastrearla más atrás de ciertos movimientos del siglo XX, como el hippie (véase Hall, 1970): lo contracultural derivaría del deseo romántico de encontrar en lo popular cierta autenticidad -asumida como perdida- frente a los procesos de decadencia primero aristocráticos y luego burgueses. El problema y reto se encuentra a partir de los años 50, donde parece que empieza a ser poco operativa, o al menos no aplicable plenamente, la división entre alta y baja cultura que operaba en las dos líneas anteriores.

Del mismo que, como vimos, intenta entender la industria cultural como un fenómeno historizado, también entiende que habría dos bloques del pop: entre los 60 y los 80, que llama “pop específico” [*spezifischer Pop*] o “Pop I”; y de los 90 en adelante, que tilda de “pop general” [*allgemeiner Pop*] o “Pop II” (Diederichsen 1999: 275). La diferencia fundamental entre ellos se encontraría en los conceptos a los

que se oponen: el Pop I tendría como opuesto al arte. Diederichsen sitúa aquí, de manera indirecta, el marco de la estética adorniana. Cuestiona el desdoblamiento entre “las mercancías que son solo mercancías, y los objetos de arte que son simultáneamente mercancías” -tal es su interpretación de la consideración de “*fait social*” - “y”, sigue, “objetos autónomos” (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 8).

En los años 60, el pop se refería a un modelo de vida y cultura incipiente, “representaba la reorganización del mundo imaginada por la juventud y las contraculturas, especialmente por esa parte que el orden económico imperante podías manejar y utilizar: la liberación sexual, la internacionalización angloparlante, las dudas sobre la ética protestante del trabajo y los regímenes disciplinarios asociados a ella [...] y el rechazo a las instituciones, jerarquías y autoridades.” (Diederichsen, 1999: 273).

Aún se mantenía cierta noción de arte en sentido enfático, que entraba dentro de esas instituciones que el pop tenía como objetivo rechazar. El arte “elevado” ha incorporado elementos asociados anteriormente a los objetos de la industria cultural como el carácter de mercancía o la venalidad, tanto en un plano “macroestético” (Diederichsen habla aquí, por ejemplo, de las dimensiones de la pieza o su carácter abrumador) como en el plano “microestético” (donde entraría el reconocimiento o la capacidad de percepción) (Diederichsen, 2008: 137) Asimismo, el desarrollo de otras formas de generación de cultura (precisamente, aquellas propiciadas por la industria cultural) ha desplazado la primacía del arte como portador del prestigio o como modelo: la publicidad o la moda han debilitado la noción fuerte de arte, que se entronca con la autonomía.

Por otro lado, el Pop II se sitúa frente a la política. No deja de ser significativo que esta oposición entre pop y política no se encuentre más atrás, por ejemplo, en relación con el punk, es decir, a finales de los 70. Parecería, a la luz de las referencias que llenan la constelación teórica de Diederichsen, que de alguna forma sigue el modelo abierto por autores como Greil Marcus (1993). Para él, el desarrollo del punk se seguiría de las vanguardias históricas (en concreto el dadaísmo) y no solo y/o exclusivamente desde el thatcherismo y el desarrollo del neoliberalismo social. Así, Diederichsen considera que el pop pasa del deseo de “reorganizar el mundo” contra la autoridad a la primacía del mero carácter venal de los productos culturales. De ese modo, ya en los 80, el pop quedó asociado a “la velocidad, la forma de mercancía y lo efímero” (Diederichsen, 1999: 274). Eso hizo que el pop quedara diluido en la siguiente década.

Para Diederichsen, la oposición entre distintos elementos que operaba en los primeros balbuceos de lo pop y que pertenecería al primer estadio, como veremos, de la industria cultural, termina volviéndose difusa en el Pop II. Para él, parecería difícil encontrar ejemplos claros del intento de Godard de llevar el “arte elevado a la política” o de Zappa de trasladar “la política al arte” o “convertir la contracultura en cultura de masas”, como pretendía, según él, T. Rex (Diederichsen, 1999: 275), en un sentido tan explícito y diferenciado a partir de los 90. A su juicio, lo difuso asociado al término “pop” se encuentra, en realidad, en sus productos culturales, en la medida en que las mismas fronteras que, supuestamente, había que traspasar han dejado de ser evidentes.

La oposición a la política podría rastrearse en tres aspectos: 1) el pop, fundamentalmente, lo que genera es otra noción de esfera pública [*Öffentlichkeit*] que Diederichsen entiende como más plural, basada en el modelo de los *talk-shows*, donde “se premia el lado más cotidiano y normal”, habría un uso del lenguaje “para todos” y habría un proceso de “tendencial desempoderamiento del monopolio de la interpretación” (Diederichsen, 1999: 275). Diederichsen, sin embargo, no es ingenuo. No habría más participación democrática, sino quizá todo lo contrario: “el nuevo modelo inclusivo de la esfera pública reafirma a diario hasta qué punto todas las voces normales y auténticas de la calle ya piensan lo mismo, aquello que antes había que imponer de forma autoritaria” (Diederichsen, 1999: 276). La aparición de una nueva (noción de) esfera pública implicaría no solo más espacios de socialización, sino también una convivencia de *tempo*s: habría, a la vez, varios presentes. En cualquier caso, la nueva esfera pública trazaría el potencial de que cualquier voz pueda aparecer, al menos potencialmente, en los medios.

Los elementos asociados originalmente al pop, como la “juventud”, “el amor al riesgo” o “lo sexy”, se relacionan también con la vitalidad –algo de lo que hablaremos con más detalle al final del artículo–. Estos elementos terminan mercantilizándose y convirtiéndose en el modelo de vida dominante. Para Diederichsen, habría una estrecha relación entre la regulación de la vida a partir de la organización del “arte y el deseo, el exceso, la vida nocturna y los nichos de vida no estandarizados” (Diederichsen, 1996: 181). El término principal, a su juicio, es la “corrección política”, que termina siendo represora y normativa. Sin embargo, las frecuentes parcialidades y contradicciones en las que cae la corrección política son también fructíferas en la medida en que tiene cierta capacidad para propagar los discursos y sus contradiscursos (Twitter podría ser un buen ejemplo de ello). Una deconstrucción

de la corrección política, para Diederichsen, en lugar de intentar “conciliar y fusionar distintos niveles” o formas de vida, podría mantener, precisamente, la diferencia. Esto es, que la corrección política consista, más bien, en poder “sacar los movimientos cognitivos, artísticos y políticos del ‘espacio interior libre de contradicciones’ [*widerspruchsfreie Innenräumen*] de lo privado a una nueva esfera pública” (Diederichsen, 1996: 182).

Esta nueva esfera pública hace que 2) “el límite entre lo permitido y lo provocador, así como entre los géneros al uso y los *underground*, ya no se mantiene” (Diederichsen, 1999: 277). Podríamos pensar, para ello, en la problemática y confusa categoría de lo “*indie*”. De este modo, esa esfera pública capaz de recibir en 1963, en el Steve Allen Show, a Frank Zappa para hacer música con una bicicleta, desactiva a la vez el carácter contracultural que podía tener esa incursión televisiva. En esta línea, surge iii) “la pluralización y superposición de culturas pop” (Diederichsen, 1999: 277). Esto implica que haya un traslado específico del sujeto pop: mientras que en el Pop I el marco era el del “compromiso con una comunidad”, en el Pop II ya no queda claro quién es el destinatario (y eso, como explica Diederichsen, puede ser justamente la clave del éxito). Este tránsito de una comunidad específica a una comunidad difusa tiene que ver con la disolución de la propia idea de comunidad. Habría, como mucho, microcomunidades que se autodestruyen en torno a lo efímero del producto cultural, como la que se forma a colación de la canción de un verano. De este modo, no solo participan de esa disolución los productos culturales generados cronológicamente en el marco del Pop II, sino que los del Pop I también pueden verse abocados a la pérdida de concreción en su “público objetivo”. El caso más claro, probablemente, sean Los Beatles. Su canción “*Revolution*” (*The Beatles*, 1968), después de convertirse en un posicionamiento explícito con respecto a los movimientos del 68, fue usado, aparentemente sin permiso, para un anuncio de una conocida marca de deporte en 1988: de levantar adoquines para encontrar la playa a levantar pesas para encajar en los modelos de belleza neoliberales.

El elemento principal del pop es su carácter indexical [*Indexical*]. Es una noción que toma del análisis que Barthes realiza sobre la fotografía. En concreto, para él, lo “indexical” se referiría al “*punctum*”, en la medida en que lo especial, lo característico de un objeto no estaría en el objeto mismo sino en lo involuntario que se desprende del objeto por parte del receptor. No hay nada en el objeto que, objetivamente, se pueda rastrear como “*punctum*” de una vez para siempre. Por eso,

siempre sería “índice”. Esta “dominación del punctum” en la música pop le hace concebirla no exclusivamente desde lo estrictamente musical, sino como una suma de elementos “heterogéneos y distintos” de “medios, archivos y canales de distribución”. Explica la cuestión con un ejemplo: “durante un concierto en vivo, necesito conectarlo con la versión grabada del *track* o, al menos imaginarme su versión grabada” (Deisl y Diederichsen, 2017: 239). Asimismo, la puesta en escena o el vestuario del artista remite –o se opone, de forma más o menos provocativa– a apariciones públicas previas. Eso implica que en la percepción del pop se exige una conexión múltiple de construcción medial de la otrora atomizada noción de canción. De este modo, entiende que la música es, sobre todo, arte indexical: “La música pop es la conexión entre las imágenes, las interpretaciones de la música (sobre todo popular), las letras y las narraciones⁴ vinculadas a personas reales” (Diederichsen, 2014: XI).

De la música, de nuevo, se extrapola este componente indexical al resto de los elementos entendidos como pop. En otras palabras, el carácter indexical de los productos culturales tiene que ver con la remisión a una persona “de verdad” que, pese a estar grabada o reproducida, remite a su realidad, independientemente del contexto ficcional, de una manera indirecta. Por ejemplo, un fallo, una tos, un tic, etc. (y, leído desde el presente, también sus apariciones en redes sociales) permitirían rastrear a ‘la persona’ tras el personaje más o menos ficcional. A diferencia del distanciamiento brechtiano, de la *Verfremdung*, los fallos o aparición de la ‘realidad personal’ de la estrella no llevaría a la desilusión, al desencantamiento, sino que, por el contrario, genera aún más ilusión hacia la persona. El tránsito se habría dado del efecto del extrañamiento [*Verfremdungseffekt*] al efecto de la “presencia personal” [*Personenpräsenz*] que, en el espectador, genera finalmente el “entusiasmo” [*Begehren*] (Diederichsen, 2017: 46-48), no necesariamente la crítica. No habría un re-auratización, sino que se propone comprender el doble carácter de lo devenido pop (sea un objeto o una persona), esto es, por un lado, su materialidad y, por otro, a lo que apunta tal materialidad, que puede ser múltiple, contradictorio y ambiguo, pero finalmente conectada con el plano ‘real’ de emergencia y existencia de lo devenido pop.

⁴ Uwe Schulte (2017: 5) sugiere, en el mismo uso de esta frase, la traducción de “narraciones” [*Erzählungen*] por “*myths*”, que refiere a “mitos”. Creo que ambos conceptos podrían convivir en lo que pretende plantear Diederichsen con su propuesta teórica: que también la persona tiene carácter indexical con respecto a su recepción multimedial (desde el corte de pelo hasta los emblemas de una banda o el tipo de voz de una solista).

La superación –o, al menos, la pérdida de protagonismo– del marco de lo indexical es lo que permite, a Diederichsen, hablar de un arte “postpopular” [*nachpopularen*]. Esta superación no es completa ni definitiva: se dirige a pensar en el control de los mismos medios que, otrora, permitían que se colasen esos elementos indexicales (por ejemplo, el susurro o los golpecitos, antes considerados como errores o accidentes y hoy protagonistas del ASMR) y que derivan en propuestas tanto articuladas desde la artificialidad como desde la crítica a lo que, en ocasiones, implicaba lo indexical, a saber, corporalidades masculinas (o masculinizadas) o la noción de “carisma” como exigencia de lo artístico.

Este exceso de la música como algo más que música lo rastrea desde –al menos– el advenimiento de Fluxus. Desde entonces, “el material de la música puede llegar a ser tal [...] que ya no pertenezca a la música en tanto evento puramente acústico” (Diederichsen 2008a: 285). Diederichsen resuelve, así, rápidamente la noción de material. Para él, todo lo que se puede considerar como “disponible en un momento histórico” (Diederichsen 2008a: 285) sería ya susceptible de ser material para lo pop. Desde ahí, por ejemplo, plantea la noción del *sample* como fundamento del pop (no solo de la electrónica). Diederichsen intenta, de este modo, responder a la crítica adorniana a la cultura popular para la que diagnostica la tendencia a lo prefabricado: en el pop se vuelve característica. No obstante, ha adquirido un sentido político, pues se ha vuelto protagonista la cuestión sobre la (des)posesión de los derechos de autor y la autoría (véase, por ejemplo, el debate sobre *plunderphonics* en Cuttler, 2000 o Oswald, 1985 o el desarrollo del remix en Gunkel, 2015). Desde la grabación de *tracks* en casetes o generación de listas de reproducción propias en Spotify hasta los *remixes* caseros, pasando por las *stories* de un concierto, el consumo se vuelve parte de la producción. Para Diederichsen, se podría hablar de un “consumo participante” (Diederichsen, 2014: 228). El *sample* implica siempre recontextualizar y, de ese modo, se pueden generar nuevas narraciones, pero también opuestos, como la parodia o la polémica a través del uso de materiales preexistentes, con ejemplos tan relevantes como *We're Only in It for the Money* (The Mothers of Invention, 1968). El *sample*, así, sería una instancia del carácter modular del pop, que surge de la música, pero llega hasta los muebles que exigen el montaje por cuenta propia.

El pop en tanto indexical, además, se relaciona significativamente para Diederichsen con dos elementos más o menos depurados: la apariencia directa de la

violencia [*Gewalt*] y la sexualidad. Es explícito: “La pornografía y la música pop son primos hermanos” (Diederichsen, 2008a: 257). En el centro se sitúa, en ambos, el “efecto de autenticidad”: “huellas de corporalidad auténtica”, una corporalidad reconocible y con la que podríamos identificarnos y, a la vez, cierta resistencia a la posibilidad del reconocimiento. La diferencia fundamental entre ambas se encontraría en que en el porno la corporalidad es cosificada basada en la absoluta disponibilidad (especialmente sobre las mujeres), mientras que en la música pop hay cierto proceso de subjetivación, por más que sea incompleto. Para él, en cualquier caso, una característica clave de las artes basadas en el “efecto indexical” tendrían tres capas: por un lado, la aparición de una corporalidad real que se experimenta desde la fascinación (sobre todo desde la perspectiva del fan); por otro, esa corporalidad real se convierte en reflexiva, en la medida en que el individuo se hace cargo de algunos elementos de esa corporalidad para interiorizarlos como posibilidad de ser, uno mismo, también artista (eso explicaría, por ejemplo, el éxito de los karaokes); y, por último, este gesto de “hacerse cuerpo a uno mismo”, de “hacerse objeto para los demás” permitiría una forma de comunidad específica basada en “la observación, la transmisión y la vibración” (Diederichsen, 2017: 134). La música (y, especialmente, la pop) tiene el potencial de tener “significado para muchos”, articular la “sustancia vital individual de los receptores” y, a la vez, tiene que ver con “procesos públicos” (Diederichsen, 2008a: 276). Esta triple configuración de la música pop como lo múltiple, lo individual y lo público a la vez se hace cargo de la tensión entre lo común y lo especial: se rastrearían a través de la música, así, a experiencias generales, comunes, que son entendidas a la vez como individuales. De este modo, por ejemplo, se configura socialmente cierta noción –que queda en un plano operativo pero abstracto– de las relaciones amorosas. Estos procesos no solo se dan en el fan –es decir, alguien que sigue y se identifica, en mayor o menor medida, con el objeto de su fanatismo–, sino también en un oyente, en principio, “cualquiera”. En el pop, a diferencia, por ejemplo, del Lied romántico, la “sexualidad, la vitalidad o la sentimentalidad” no se refieren “en sí”, sino que serían la “sexualidad, la vitalidad o la sentimentalidad de una persona concreta”. De este modo, Diederichsen intenta ir más allá del “ser genérico” [*Gattungswesen*] que planteaban Adorno y Horkheimer (Adorno y Horkheimer, 1986: 168).

De este modo, encontramos tres elementos que, para Diederichsen, describen el pop: en primer lugar, “el pop es siempre transformación”, en la medida en que se trasgreden tanto los “materiales culturales” como los límites y fronteras que han

llevado a su configuración, especialmente los de clase, etnia y género. Este cambio constante lleva a un principio dialéctico dentro del pop: confluye en él, al mismo tiempo, la crítica práctica a las estructuras sociales, en la medida en que se dan tales procesos de transgresión, pero, a la vez, su afirmación o transgresión parcial. Desde esta perspectiva se podrían rastrear las tensiones que se dan entre la crítica a la hipersexualización de las mujeres en el pop y su empoderamiento, algo que pasa precisamente por la referencia explícita a lo sexual. Con relación a esto, en segundo lugar, Diederichsen considera que el pop presenta una “relación positiva con la cara perceptible del mundo circundante [...] casi se podría nombrar la relación del pop con el mundo como “filosofía de la vida” [*lebenphilosophisch*]” (Diederichsen, 2013: 190). Es decir, el pop –y, en este sentido, es clave el *pop art*– toma constantemente elementos de la vida cotidiana y, a la vez, los llena de sentido estético y experiencial. Es, desde ahí, desde donde surge la crítica: “la revuelta resulta de un gran sí (a la vida, al mundo, al mundo moderno...)”. (Diederichsen, 2013: 190). Por último, el pop presentaría “un código secreto que, a la vez, es accesible a todo el mundo” (Diederichsen, 2013: 190). Este punto, que parece un tanto oscuro, se entiende mejor cuando se piensa, por ejemplo, en las letras de canciones: podemos entender su contenido e identificarnos con ellas, pero no conocemos plenamente su trasfondo (en quién o qué pensaba la persona que la escribió, si hay un uso no revelado de algunos términos, etc.). La cuestión del código secreto se encuentra ya en la teorización de la subcultura de Dick Hebdige, que, de hecho, define su proyecto como el intento de “discernir los mensajes codificados que se ocultan tras las brillantes superficies del estilo, en trazarlos como “mapas de significado” (2004: 34). El matiz que añade Diederichsen es el componente performativo del estilo, que Hebdige rastrea en “objetos triviales” tales como “un imperdible, un zapato de punta, una motocicleta” que por un lado “advierten al mundo ‘normal’ de los peligros de una extraña presencia –la de la diferencia–” y “se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor” (Hebdige, 2004: 15). Para Diederichsen, los códigos implican un “vocabulario performativo para llevar a cabo una actitud”. Habría, por tanto, una “retórica corporal” (Diederichsen, 2014: 386). Las largas uñas de Rosalía o de Bad Gyal no son, así, solo un objeto –indexical– de un estilo y una identidad, sino que generan ciertos estados corporales, cierta teatralización de ese objeto. De este modo, se uniría el código al gesto. Así llega Diederichsen a una de sus definiciones de lo pop en tanto “espacio cultural en el que los estados y emociones culturales más directamente que en otro sitio se traducen o se

“conforman” en signos [*Zeichen*] comprensibles, entendibles y en parte también codificadas con precisión” (1999: 54). Su rol es doble: por un lado, “marca el territorio público” así como su “antídoto”, articulado en lo privado. El código secreto es, para Diederichsen, una herramienta política clave. Guardar secretos es, a su juicio, la única manera de no sucumbir al “viejo terror identitario capitalista” o al nuevo complejo de terror posindustrial”. Los secretos, además, no deben quedar dentro de una sociedad secreta (Diederichsen, 1993: 50). Esta codificación ‘secreta’ que plantea el pop permite, además, construir herramientas para lo contrario: “nombrar al enemigo y hacer visibles/perceptibles sus crímenes”, lo que constituye “la tarea más urgente de la estética” (Diederichsen, 1993: 43). Es decir, la renuncia a poder y querer decirlo y contarlo todo, unida a la generación de otras formas de lenguaje –por más que sea incompleto o provisional, como el del pop– permiten, precisamente, crear modos alternativos de subversión⁵.

4 LOOP Y WEITER

Hay dos estructuras de relación y articulación conceptual de la vida social, según Diederichsen: el *loop*⁶ y la idea del “seguir” [*Weiter*]⁷.

En *Sexbeat* (1985), Diederichsen construye el relato sobre su propia generación (la de aquellos nacidos en la década de los 50) que vivieron el impulso a partir de la segunda posguerra mundial y el auge y modificación de lo pop. Habla, así, de los jóvenes de Bohemia, que sería ese “país en el que nada está quieto. El país de la incertidumbre, de los actos de fuerza arbitrarios y autóctonos. Y siempre, siempre se va hacia adelante, se sigue, se va a lo profundo, se derribaron las fronteras” (Diederichsen, 1985:17). Es decir, para él, esa generación estaba marcada por un constante *Weiter*.

⁵ Aunque este concepto es fundamental en los textos de los 90 de Diederichsen, excede los límites y alcance propuestos para este texto. Puede profundizarse más en Diederichsen, 1993: 33-52, donde desarrolla la noción de subversión en 7 puntos.

⁶ De hecho, en “Personas en loop día y noche”, primer texto incluido en *Personas en loop* –que es el primer compendio aparecido en español de Diederichsen (2005)– se nombra el *Weiter* como “Progresar”, lo cual, a mi parecer, está connotado como “ir a mejor”, algo que no necesariamente se encuentra en el “seguir”. Una revisión y ampliación con pasajes casi idénticos de ese texto apareció tres años después titulada “Leben im Loop” (Diederichsen, 2008b).

⁷ Mantendré el término alemán para evitar la ambigüedad que parece que produce la sugerencia de traducción que planteo.

El *Weiter* se ha tematizado en ocasiones como una invitación al “progreso” [*Weiterkommen*], aunque no se sepa muy bien hacia dónde. El viaje es, así, el modelo por antonomasia de esa búsqueda, que no se encuentra preestablecida para eliminar toda sospecha de pensamiento instrumental (Diederichsen, 2008b: 19). Los relatos moralistas que van desde la Grecia antigua hasta la ilustración presentaban una “llegada segura y terapéutica”, frente al “ser arrastrado por el mundo” romántico. No obstante, tras ese viaje podía esconderse una intención secreta, “el objetivo de este viaje es comprender la necesidad de volverse burgués” (Diederichsen, 2005: 17). De este modo, para poder volver y confirmar lo que, en realidad, ya se sabía antes de salir, hay que distanciarse de lo seguro y cierto. Es una forma de articular el progreso, representado por el viaje, como un regreso: es decir, como círculo. El progreso se convierte en *Weiter*, que se despliega con cierta continuidad a partir de la segunda posguerra mundial. El “pirarse” [*Abhauen*], como deseo social imposible, toma un rol central en el pop. De ahí la importancia, sobre todo de los 60, de la relación entre el *Weiter* y el “pirarse”, que es la forma que adopta la noción del viaje: “llegar lo más lejos posible al menor costo” (Diederichsen, 2005: 10), ya sea metafórica o literalmente, es decir, ya sea como ascenso social o como traslado físico de un sitio a otro. Habría, así, una reformulación del viaje tardo-romántico, característico de autores como Baudelaire (cabría nombrar el final de *Las flores del mal*, por ejemplo) que se concreta en términos contemporáneos en múltiples instancias, como –por citar los más icónicos– *On the road* (1951), de Jack Kerouac a películas recientes como *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015). Ceder el protagonismo al viaje educativo fue, no obstante, la llegada del encuentro “con uno mismo”: la estructura se mantenía, pero no se llegaba (o retornaba) a la moral, a la autoridad o a la casa, sino al individuo, entendido desde la categoría de lo potencial. El pop se hace cargo de su propia aparente ingenuidad. Diederichsen lo rastrea en “Getting Better”, el cuarto *track* de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967). El “ir mejor” no se presenta a nivel sociopolítico, sino desde el “yo-narrador” [*Ich-Erzähler*], cuya mejoría está en cosas sencillas: dejar el hogar paterno, dejar de ser un niño (Diederichsen, 2014: 245). La épica ya no se traslada a un gran final, sino a un esperanzador comienzo.

Esta noción del *Weiter* inunda las categorías culturales habituales de la estética occidental. Ejemplo de ello es la de “naturaleza”, tan explorada en el romanticismo, que adquiere un rol clave en el contexto post 68. Hubo, para Diederichsen, un desplazamiento de la revolución a la naturaleza: “con lo cual el objetivo dejó de

ser el cambio para pasar a ser la conservación” (Diederichsen 2008a: 37). El *Weiter*, así, a partir de los 60 se transmuta en “ampliación” [*Erweiterung*], es decir, se identifica con la demolición de muros: “de la conciencia, de la tonalidad, de la materialidad, los límites de la galería, etc. (Diederichsen, 1985: 80). Sin embargo, en Europa, la naturaleza –“salvo en Andalucía”– no tiene el carácter del seguir. Para él, se mantiene “plegada, marchita y densa [*gefaltet, geschrumpelt und dicht*], donde no hay horizontes y apenas vistas, y si las hay, de arriba abajo”. La mirada de Europa sobre la naturaleza es la que empequeñece al mundo, lo hace disponible, mientras que en Norteamérica se detiene en su grandeza, en su definición como punto final del *Weiter*: “Natur lag am Ende von *Weiter*” (1985: 80). Este cambio en la noción de naturaleza –ya lejos de la oposición ilustrada y posteriormente Romántica entre belleza y sublime–, articulada por su relación con el *Weiter*, explica tendencias aparentemente contradictorias como las que se dan en los 60 y 70 en la música y en las artes visuales pop. Mientras que la música articula su desarrollo en gran medida hacia lo natural, entendida desde el oído tardocolonial como lo indio, lo japonés o lo africano, en las artes visuales habría una “total intelectualización”, donde el concepto se convertía en un “camino del *Weiter*” (1985: 85). Uno de los ejemplos principales de la primera línea se encuentra en la ficción sónica que construyen Los Beatles en el *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) y, más concretamente, en “Within You Without You”.

La confianza en el *Weiter* –y, así, su centralidad en la configuración de la vida– se agotó, según Diederichsen, al entrar la década de los 80. Puede rastrearse la continuidad de algunos de sus elementos, pero han dejado de tener el mismo significado. Es el caso, por ejemplo, de las drogas: en el contexto del rock and roll (y los derivados), las drogas –en este sentido, es fundamental la psicodelia– representaban “el camino más rápido al éxtasis”, de un climax del *Weiter* (Diederichsen, 1993: 11). En el marco del despliegue del Hip hop, entre finales de los 80 y principios de los 90, sin embargo, las drogas se convirtieron en un escape para los que ya habían perdido la ilusión: una mera alternativa ante la imposibilidad de seguir creyendo, en un sentido enfático, en otro mundo.

En el *Weiter* se puede rastrear, así, un componente regresivo: “las experiencias se pueden acumular para llegar a ser, a través de ellas, el humano que ya era y que debía ser” (2008: 23). Es decir, en ese afán acumulativo de la experiencia no se dibujaría siempre un nuevo horizonte, sino que habría una vuelta a cierta promesa contenida en la propia expectativa y configuración de sí. La exigencia del *Weiter* se

terminó convirtiéndose en una “ética del partir repetido eternamente, la evitación incondicional del aburrimiento y la repetición, así como la negación absoluta del sedentarismo” (Diederichsen, 2014: 246). La traslación del círculo al *Weiter* (el *seguir* hacia ningún lado, volver siempre una y otra vez) abre la otra categoría clave en Diederichsen: el *loop*. La mercancía (su consumo imparable), la adicción o la fiesta son formas de *loop* vinculadas al pop que extraen la posibilidad de la novedad en la repetición: “cuando uno ve continuamente algo nuevo en lo que parece siempre igual, lo que obtiene es algo nuevo mucho más sólido” (Diederichsen, 2005:27). Mediante la noción de *loop*, Diederichsen no pretende hacer una mera reinterpretación del eterno retorno nietzscheano. La diferencia fundamental entre un concepto y otro se encontraría en que mientras para Nietzsche la noción del eterno retorno se carga de un peso moral, en relación con el *amor fati*, el *loop* que plantea Diederichsen implica la eliminación del proceso: “nos podemos ‘subir’ al *loop* sin habernos perdido nada y ‘bajarnos’ sin que nos lo vayamos a perder” (2008: 18).

Lo más importante, en el *loop* constituyente de la cultura a partir de los años 60, es la aparición de comunidades frágiles y temporales (por ejemplo, la del grupo de gente bailando en una *rave*) que permiten salidas del *loop*. La repetición, precisamente, es lo que permite la observación de la subjetividad en repetición. Habría, así, dos elementos a la vez: por un lado, la pregunta a la experiencia si realmente “está aún ahí, si está aún disponible” y, por otro, “el disfrute de poder ser otro, porque el entorno [*Umgebung*] se mantiene” (Diederichsen, 2008b: 35). El *loop*, que Diederichsen piensa como una traslación de estructuras temporales de la música (en concreto, el jazz y el techno), puede ser entendido, entonces, como repetición constante, pero también como permanente improvisación, “que rompe con la idea del desarrollo”: El *loop* potencia y define con claridad las “relaciones entre lo mismo y lo otro” (Diederichsen, 2008b: 37). El *loop* se convierte, en Diederichsen, en un proyecto ético, pues salir del *loop* no implica “convertirse en aquello que estaba previsto y pensado para uno”, es decir, una reiteración de la idea de progreso dentro del modelo circular. Por el contrario, solo se puede salir del *loop* a través de la “experiencia de la alteridad, de lo otro, que otras personas pueden activar” (Diederichsen, 2008b: 39). Asimismo, el *loop* tiene como característica principal dejar que sea evidente dónde empezaba el viaje, el punto de partida y, por tanto, la cancelación de la expectativa tóxica del *Weiter*. Diederichsen, de este modo, propone una filosofía de la historia pensada desde el pop como discontinua, una historia de

saltos. El *loop* permite pensar que “el pasado contra el que se ha producido el progreso y que, al mismo tiempo, se muestra disponible, es [...] solo una vaga nostalgia de las raíces” (Diederichsen, 2014: 254). Esto es lo que permite entender el *revival* (“retromanía”, en términos de Reynolds, 2010): habría una desconfianza en la posibilidad del progreso, pues atentaría contra el deseo y característica del pop de disponer de todos los elementos, de robarlos y apropiarse de ellos. Habría una “gran desterritorialización de lo local y lo histórico” en el pop, lo que implica, por tanto, que no resulta tan relevante la “historicidad” de los materiales que “se dirigen a un presente compartido” sino a “mundos paralelos” (también “contramundos”) (Diederichsen, 2014: 258-259). Gana la simultaneidad y la desactivación de la repetición a la linealidad.

5 EL SUJETO A PARTIR DEL POP

La noción burguesa de arte, según Diederichsen, parte de la asunción de que el arte aportaría los “requisitos espirituales” para que el individuo se integre en la sociedad. Es decir, la individualidad estaría entendida como instancia de la idea universal de los derechos humanos y del ciudadano. En el contexto pop, sin embargo, la experiencia individual viene marcada por lo que se objetiva de la experiencia construida y narrada por otras personas, como hemos desarrollado anteriormente. En este sentido, el pop se haría cargo de una noción perversa que exige la construcción del sujeto burgués basada en la división entre géneros. Mientras que, en términos generales, se considera que el “perfeccionamiento espiritual a través de un camino de vida implica que el beneficiario del desarrollo y el que *emprende* ese camino sea la misma persona”, lo que subyace en realidad es que este “perfeccionamiento espiritual” estaba pensado principalmente pensado desde los hombres. Las mujeres, aún hoy, viven tal perfeccionamiento *a través* de los hombres (Diederichsen, 2005: 14): ya sea porque ella *facilite* al hombre el proceso (desde hacer la comida hasta retirarse de una oposición por inseguridad interiorizada) o porque no se le permita el acceso a las herramientas, recursos o estructuras para poder perfeccionarse (con la prohibición directa o simbólica de participar en espacios y contextos). Las mujeres, por lo tanto, habrían sido durante mucho tiempo invitadas a vivir la vida de otros.

El pop, como apuntábamos, toma esta estructura como modelo de subjetivación: construir el individuo a partir de otros individuos. Este sería, para Diederich-

sen, el gran salto sobre la estética enmarcada en el desdoblamiento belleza/sublime que pervive en el arte, con una influencia significativa del modelo kantiano. Lo bello, ahí, remite fundamentalmente a las obras de arte, mientras que lo sublime a eventos naturales, por más que luego pueda extrapolarse a otros contextos, también más abstractos, como la pregunta por la forma o el infinito. La experiencia artística en el pop, sin embargo, se dirige al sujeto como objeto en un sentido amplio. Por ejemplo, los géneros (artísticos) son menos importante que las personas que están tras ellos. Como explica Diederichsen, es menos relevante ver, por ejemplo, un *western* que una película de Clint Eastwood. Esto sucede igualmente con pseudo sujetos u objetos subjetivados, como podría suceder con Harry Potter. La centralidad del sujeto puede verse en ámbitos aparentemente vinculados con el *high art*: también en los festivales de música contemporánea o en el teatro alternativo terminan generando sus propias “estrellas”.

Para Diederichsen, el pop asume el agotamiento de la división estricta de clases, asumiendo su rol como cultura de los que no mandan [*Kultur der Nicht-herrschenden*]. La pertenencia a grupos sociales, en el marco del pop, no obedecen tanto a la “tradición y el origen, sino que rigen la identificación y el deseo” (Diederichsen, 2014: XIV). Así, mientras que la noción burguesa de cultura implica la “experiencia subjetiva de un objeto (artístico) de manera objetiva a través del discurso y la esfera pública artísticos burgueses”, la música pop tendría en su centro una experiencia de la vivencia de la objetivación (pública) de otras personas” algo que genera la “autoelección de una sub-protosociedad”, una “semi integración” social o la integración social basada en la disidencia” (Diederichsen, 2014: XXX). En este sentido, Diederichsen presenta cierta confianza en el potencial de las subculturas, que son entendidas como formas de “política local”, lo que finalmente genera “modelos no institucionales y productivos de organización y de vida” (Diederichsen, 1996: 190).

Si se rastrea el marco de esfera pública ampliada, se encontraría, para Diederichsen un cruce especial entre el arte y la cultura de masas que genera tres tipos de socialización: la participación, la atracción o efecto de vitalidad [*Lebendigeitsattraktion* o *Lebendigkeitseffekt*] y la pose.

5.1 La participación

En el marco del Hollywood clásico habría cierta continuidad con el principio de transformación habitual dentro de los marcos de evolución de los relatos occidentales: desde los dioses a los héroes, se rastreaba la transformación como un proceso continuo, pues se mantenía la lógica entre los protagonistas y su destino (Diederichsen, 2008b: 75-76). Sin embargo, se suma a la transformación del personaje el interés paralelo por la transformación de la persona pública en la que deviene el actor o la actriz. Se aceptaría, así, una dualidad de sujeto. Ya no habría solamente personajes, sino también una vida “real” que no necesariamente se encuentra afectada por los roles que, en cada caso, ocupa en la ficción. Esa vida “real” es también irreal, aunque en otro sentido a la de la ficción: se trataría de una “realidad preparada de manera medial” (Diederichsen, 2008: 82).

Lo indexical del pop lleva a una corporalidad en cierto modo literal que opera, a la vez, como metonímica. Diederichsen piensa, por ejemplo, en la aparición del mal específicamente en Henry Fonda en *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968), relacionado hasta entonces con personajes ‘buenos’: la novedad en la elección del actor, así, es la de mostrar –dentro de la intrahistoria del propio Hollywood– que no hay el bien o el mal se vuelven “conmensurables”, pues aparecerían en una “cara normal y penetran así en lo cotidiano” (Diederichsen, 2015: 79). Con este ejemplo, Diederichsen pretende mostrar el paso que, en el cine, se da hacia lo aprendido por la música pop: mientras que las estrellas del Hollywood clásico obedecían a un rol (el galán, el héroe, la diva, etc.), la música pop abría otra forma de aparición de sus protagonistas, a saber, las “personalidades disponibles de forma pública” [*öffentlich zugängliche Persönlichkeiten*] (Diederichsen, 2014: 375). Los roles, para él, eran una forma de “pseudoindividualidad”, pues debía encajar fundamentalmente en las expectativas abstractas asociadas a ese rol (pensemos, por ejemplo, en James Dean). Diederichsen no plantea que el pop supere plenamente estos roles, pero se desplaza, a su juicio, la abstracción del rol a la concreción de una persona.

Asimismo, la música pop reclama para sí también la posibilidad de ser “estrella”. Si el mundo hollywoodiense había desdoblado las transformaciones del héroe entre la estrella y sus personajes, la música pop (como modelo de lo que Diederichsen considera post-industria cultural o industria cultural tardía) ofrecería la cercanía. Por un lado, la centralidad de la juventud como generación clave para el desa-

rollo de la música pop implicaría que sus estrellas se posicionarían como guías entre el mundo de los jóvenes y el mundo adulto. En estos términos, por ejemplo, se leyeron (con muchos matices distintos) Elvis o Los Beatles. Aunque con menos énfasis que en el contexto del desarrollo del rock ‘n’ roll, parecería que habría cierta continuidad con la capacidad de estas estrellas de generar una “segunda socialización” de sus seguidores. Por otro lado, la continuidad de la aparición de la música pop en tecnologías como la radio, al principio, pero sobre todo la televisión, hacía que hubiese una mayor ‘presencia’ cotidiana de estas nuevas estrellas. Así, la estrella pop ya no aparece de manera jerárquica, por así decir de la pantalla al espectador, sino que se configura a través de la cercanía, de cierta experiencia que puede ser tanto íntima como pública y no necesariamente pública, como exigían los cines de los años 30 y 40. Esa cercanía complejiza la clara separación entre el personaje y la persona. La transformación, en este caso, es parte del contenido o de la escenografía de la persona. El mantenimiento, más o menos escenificado, de la dualidad entre persona y personaje fetichiza a la estrella pop y permite la ficcionalización (no necesariamente narrativa) del tránsito entre la persona normal y la estrella. De este modo, se lleva la figura del héroe al pop. Cuando esta tensión entre la normalidad y la fama se disuelve (como en los *realities*) desaparecería el heroísmo en tanto promesa de transformación. Así, para Diederichsen, habría en el pop un “desciframiento” de lo evidente –en forma de reconocimiento–, algo que no se limita a las personas sino también a las adjetivaciones del producto cultural; y de lo simbólico. Este desciframiento, sin embargo, no lleva a una nueva ontología, sino que este doble carácter emergería de la “realidad misma” –quizá sería más preciso hablar de aparición social– y no se capta de manera distanciada, sino que se *vive* [*erleben*] (Diederichsen, 2014: 378). Es decir, Diederichsen opone el modelo burgués de experiencia estética, que resume como “contemplación” frente a la “participación”. La mayor diferencia entre ambos es la exigencia de requisitos previos (por ejemplo, conocer mínimamente la corriente artística en la que se inserta una pieza) para la experiencia estética. La participación exige, más bien, actitudes, en concreto “el juego, la curiosidad, la sensualidad, la corporalidad”. El sujeto receptor experimenta desde la constatación de su vitalidad [*Lebendigkeit*]. Su perspectiva, sin embargo, no es celebratoria: la pregunta que se encuentra de fondo es si es posible desligar tal participación de su espectacularización. El auge de los *influencers* sería expresión de esta cuestión, que deriva, para Diederichsen, en una “fetichización de la vitalidad” (Diederichsen, 2008b: 279).

Habría un elemento clave frente a la transformación: la autenticidad. Ésta se sigue, para Diederichsen, del “culto a la autoidentidad masculina-falocéntrica” (Diederichsen, 2008b: 91). La continuidad que se planteaba como base de la heroicidad o de los dioses en los relatos occidentales se convierte aquí en garantía de veracidad y una forma de resistir al cambio, que se entiende, desde una perspectiva machista, como “amenaza” asociada a ciertos grupos sociales, como las mujeres (empezando, por ejemplo, por la asociación con el maquillaje) o los gays. Lo que, en un comienzo, podría haber sido una forma de resistir a la estructura de renuncia a la autenticidad (en tanto permanencia de la identidad propia) que articula la sociedad disciplinaria marcada por la cultura del funcionariado, se vuelve contra sí misma. La autenticidad se transmuta en ideología de lo esencialista. Contra la autenticidad surgen corrientes que ponen la variabilidad en el centro. Desde esta constante “celebración de la inestabilidad” surge la idea de la pose. La pose implica que en el pop no se trata solo de transmitir o mostrar [*zeigen*] un contenido, sino el *mostrarse* [*sich zeigen*] en tanto *otra cosa* cada vez: “ya no debe dar el paso de confirmar su continuidad hacia la transformación o de la intimidad a la esfera pública” (Diederichsen, 2008b: 92). El pop, que pone la pose en su centro, tiene como promesa que la transformación sea, por un lado, algo siempre abierto; y, por otro, que no se quede en el plano de una historia o un relato. Así, para Diederichsen, el pop “niega toda empresa de la política cotidiana basada en la planificación, la racionalidad y el compromiso” (Diederichsen, 2008b: 94). La pose, así, genera la unidad de lo disperso –pues no solo se agota en lo artístico en términos tradicionales– que define lo pop.

5.2 La pose

La noción de pose no solo corresponde a los artistas, sino también a los fans. Habría tres formas de pose que destacan en la propuesta de Diederichsen. Por un lado, el *trash* como bastión de resistencia ante la disolución de comunidades que veíamos anteriormente en el Pop II, por otro lado, lo camp; y, por último, el glamour. El *trash*, según explica Diederichsen, sería una búsqueda explícita de la “autoestilización no conformista” [*nonkonformistische Selbstillisierung*], incumpliendo los estándares de la industria cultural contra su principio del gusto. Lo camp, noción desarrollada en 1964 por Susan Sontag (1996) y que tanto rendimiento ha tenido en los estudios culturales, es también central para Diederichsen. Lo camp

atiende a algo aparentemente menor o secundario de un objeto para convertirlo en el centro de la aparición socio-estética. En un uso personalísimo de las categorías kantianas, Diederichsen entiende lo *camp* como una comprensión avanzada de la noción de lo bello. La “exageración” o “hipertrofia” de lo secundario (como fumar de una determinada manera) parte de un “libre juego de las facultades” sobre la relación con el objeto, que se toma a partir de sus elementos parciales y su descontextualización. El objeto, así, es entendido de manera modular: el *camp* vendría a jugar con algunos de esos módulos. Podríamos pensar, en este sentido, en el uso de tirantes por parte de algunos hipsters. A través de la pose, así, lo *camp* pone en duda una noción que aún tiene cierto rol en los debates estéticos: la expresión “natural”. Para Diederichsen, toda expresión, a partir del desarrollo de lo pop, sería “referencial, se remite a la historia de la cultura pop, nada está fuera de culpa, todo es conscientemente exagerado, intelectual, *campy* y, sin embargo, bonito y encantador” (1985: 41). Por último, el *glamour* –haciendo suya la estructura de *Mínima moralía* de Adorno– es “la mentira que dice la verdad” (Diederichsen, 1985: 173) y se correspondería con la actualización de lo sublime. En un marco como el actual en el que todo es susceptible de convertirse en mercancía, parecería que el *glamour* meramente entra a jugar al juego de la absoluta mercantilización. Sin embargo, lo que Diederichsen es eliminar tal lectura catastrofista a partir de la aparición cotidiana de la cultura de las *celebrities*. Lo glamouroso sería el exceso que aparece cuando se cuestiona lo vendible más allá del precio de la mercancía o el elogio velado que la mercancía hace de sus vendedores. Esa “verdad” como mentira es lo que aporta el carácter sublime al *glamour*, pues orbita sobre él la constante amenaza del mundo y la persona real. A la vez, la evidente propia venalidad se convierte, a través del *glamour*, en “referencia autorreflexiva o irónica” sobre ella (Diederichsen, 2008b: 148). El *glamour*, así, podría ser el gesto de ruptura puntual con una propuesta de ahorro y “darse un homenaje” comiendo en un sitio caro. La amenaza de la temporalidad y fragilidad de ese gesto acecha, pero no emborrona el gesto. Igualmente, el *glamour* podría aparecer cuando, como “reacción restante a la inevitabilidad de lo económico y su persona y su desempeño” a través de actitudes poco asociadas con lo glamouroso como “la fragilidad, el mal genio o la imprudencia” pero que, sin embargo, se oponen a esa forma de subjetividad marcada por lo económico. Sin embargo, a la vez, avisa Diederichsen, esa aparente antisociabilidad puede también volverse atractiva para el juego económico, como los “tics” o las “manías” (Diederichsen, 2008b: 149). Es un intento constante de crear un “afuera” de lo

que aún no tiene precio hasta que sea también capitalizado. El *glamour* rechazaría el principio vanguardista de vivir la vida como si fuese una obra de arte, pues también ha sido subyugado por los principios de mercantilización. La oposición glamurosa se encontraría en la radicalización de la finalidad sin fin aplicada al sujeto: el *glamour* busca ser un sujeto sin fin.

5.3 La vitalidad

La importancia de la tecnología para el desarrollo del pop tiene una consecuencia: el efecto de vitalidad. La vitalidad tiene el componente de promesa: a diferencia del primer estadio de la industria cultural, en el que la promesa se dirigía a “otras estrellas y fabricaciones de los medios”, la promesa del pop es hacia “algo real, a la vida, las vidas de otros”. De ese modo, el pop “parte de y desmiente la realidad” (Diederichsen, 2014: 14). El pop cumple, de manera siempre provisional, la búsqueda de la vanguardia de unir el arte y la vida, pero rebajando el peso de la categoría artística a favor de la de la vida. Aunque la estrella en el pop se presenta como si fuera una persona como todas las demás, su aparición pública no deja de ser un efecto de vitalidad: es decir, una construcción sobre la similitud entre la vida del famoso y la del fan.

Sin embargo, más allá de este componente efectista, el doble carácter que la música pop construye entre lo privado y lo público que apuntábamos *supra* se abre, desde lo industrial –es decir, sin renunciar necesariamente a la estructura desde la que surge– a la vida anónima. Por un lado, se encontraría el componente iniciático del pop. Para él, con el pop hay un giro de la disciplina y la competencia profesional, que es protagonista en la primera etapa de la industria cultural, hacia la centralidad de las “propiedades afectivas e individuales”, dirigidas por tanto al trabajo inmaterial. La construcción afectiva a través del pop implicaría cierta permanencia en la “pubertización” de la experiencia. Por otro lado, lo público dirigido a lo privado implica una apertura de una alteridad para la construcción de la propia vida: el individuo no se hace a sí mismo, sino que se hace a partir de los otros. Esta construcción no es ontológica, sino cultural-industrial. Esa especificidad de la subjetividad contemporánea no es, necesariamente, represiva –aunque provenga del entramado de la industria cultural–. Para Diederichsen, el embrión industrial no es, como pensaba Adorno sobre la radio, unidireccional, sino que propicia la aparición de lo diferente para la configuración de la propia vida, que se narra, por

ejemplo, a través de signos y gestos aprendidos en el marco de lo pop (el humor constituido por los memes o los gifs sería ejemplo de ello).

6 A MODO DE CONCLUSIÓN: LA VIDA

La sexta canción de la cara A del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* es “She’s leaving home”. Se trata de una canción que cuenta cómo una adolescente se va de casa. La construcción musical, aparte de la letra, aporta un gesto irónico relevante. Hay dos capas en la letra: por un lado, la de las estrofas, que reproduce –con matices– el carácter periodístico que parece que inspiró el relato: la huida de casa de Melanie Coe, que McCartney había leído en el *Daily Mirror* del 27 de febrero de 1967. El texto y la forma de cantar habitual de McCartney en las estrofas nos dice que, al irse, ella “es libre” (así concluye la segunda estrofa) –en la penúltima se nos revela que se va, presumiblemente en moto, con un mecánico–. Sin embargo, el sujeto cambia en los estribillos: toman la voz los padres. McCartney imita, en falsete, la voz de la madre (que es poco más que un lamento que dice “She’s leaving home” lentamente). Lennon, en el rol del padre, expresa su incompreensión y, a la vez, la clave de su huida. Dice, en el primer estribillo, “Le dimos todo lo que el dinero puede comprar” (*we gave her everything money could buy*) y, en el segundo, “nunca pensamos en nosotros mismos” (*we never thought of ourselves*). La última frase de la intervención de Lennon, hasta entonces en el rol del padre, se convierte en una respuesta a las frases anteriores (especialmente la última, que dice “no sé qué hicimos mal”): “la diversión no se puede comprar con dinero” (*fun is the one thing that money can't buy*). Al modo del coro griego, el coro (aquí *chorus*) se vuelve contra el personaje. Musicalmente, además de la aparición de los personajes con el contraste de registros en la voz, se renuncia al posible dramatismo que podría inducir la canción: el arpa inicial ya nos invita a entrar a un mundo sonoro con cierto carácter infantil, casi a modo de nana. Sin embargo, el arreglo de cuerda (que nos distancia de la sonoridad de la banda de rock al uso hasta entonces, que celebraba fundamentalmente los sonidos eléctricos), con ritmo ternario (como el vals, por ejemplos), potencia el carácter de danza, situándonos en un contexto pasado. En la estrofa central, en la que el narrador –en su plano neutral– explica lo que viven los padres al leer la carta de despedida de su hija es el primer momento en el que la cuerda cambia de rol, de acompañamiento a expresión emocional. Cuando se canta “*She breaks down and cries to her husband/Daddy, our baby's gone./Why would she*

treat us so thoughtlessly?/How could she do this to me?” se abandona, por primera vez, el *pizzicatti*, lo que resta ese aire juguetón inicial y acerca al violín (que toma la voz inmediatamente después de “our baby’s gone” con un motivo rítmico incisivo, inaudito hasta entonces y que no volverá a aparecer hasta que lo hace brevemente al final del último estribillo) al personaje de la madre. La supuesta neutralidad del narrador queda matizada por la aparición emocional de los personajes sobre los que versa a través de la música.

En esta canción aparecen buena parte de los elementos planteados por Diederichsen: la posibilidad de aparecer como otros, tanto de los intérpretes –que, además, ya eran otros-para-sí en el contexto de la banda ficticia, la del Sargento Pimienta–, que se desdoblan para encarnar una suerte de noticiero y la subjetividad de los padres, así como la de la promesa depositada en la hija que se va (que desarrolla una vida distinta a la esperada); la copresencia de presentes expresada en las distintas capas de la canción; la disponibilidad de materiales (como el cuarteto de cuerda tratado con cierto carácter difusamente histórico y, por tanto, ahistórico), que a su vez vuelve extraño el contexto de aparición, el del rock; la autoconciencia de la huida como forma de “diversión”, subterráneamente vinculada con la felicidad, donde el dinero no tiene fuerza; y el cruce de generaciones –que se vuelve una realidad vacía (véase Diederichsen, 2005a: 182)– que construye el binomio entre autoridad y liberación, aunque se esconde la pregunta por la vida de unos (poder tener hijos en un sistema de apoyo público, en la medida en que “se les puede dar todo lo posible”) frente a la de la hija (“no sabemos lo que hicimos mal”, pues opta por lo inesperado).

Aún hay algo de *Weiter* en esta canción, aunque sea deformado. Como parte del agotamiento del *Weiter*, parecería que emerge un modelo de vida que Diederichsen llama de segundo nivel [*Second-Order Leben*] (Diederichsen, 1985: 17 y 95): como no había punto y final, solo se llegaba a una pseudovida a partir de las promesas abiertas. De algún modo, Diederichsen se está haciendo cargo o, al menos, toma como punto de partida el tan comentado *dictum* adorniano de que “No puede haber vida justa⁸ en lo falso” [*Es gibt kein richtiges Leben im Falschen*] (Adorno, 1986:

⁸ La traducción del adjetivo “richtig” es, aún, un tema de discusión. Por ejemplo, en inglés, la propuesta que se ha hecho es adverbial: “Wrong life cannot be lived rightly” (Adorno, 2005: 39). En español, se traduce de una manera bien distinta: “No cabe la vida justa en la vida falsa” (Adorno, 2001: 37). Sin ánimo de agotar aquí el problema teórico que implica optar por una u otra traducción (o ampliar las opciones con “vida buena” o “vida correcta”), proponemos pensar la influencia de esta sentencia desde la noción de “vida buena”. Por un lado, porque parece que pueda encon-

19). A partir de la ignominiosa unión entre las industrias culturales y *creativas*, parece imposible, de manera definitiva, que haya resquicios en los que no se esté bajo la amenaza del rendimiento económico. La vida es la principal categoría afectada, que siempre “se vuelve falsa”. Sin embargo, para Diederichsen, no se trata tanto de denunciar, a través de la falsedad, la explotación (también de uno mismo) a la que nos abocan las estructuras laborales o la mercantilización, sino que “la producción de signos que uno practica durante todo el día dejó de tener sentido” (Diederichsen, 2005a: 192).

Para Diederichsen, sin embargo, la falta de sentido no se encuentra tanto en el constante aprovechamiento de la generación de nuevos signos para constituir nuevos productos culturales que puedan capitalizarse (algo que obedecería al primer estadio de la industria cultural), sino que habría “un desacoplamiento político” motivado porque cuando “mayor es la riqueza de signos y la complejidad del vocabulario, mayor es la opacidad” (Diederichsen, 2005a: 193). En la medida en que no hay forma de desarticular el carácter fagocitador del capitalismo, Diederichsen considera que cabría leer el pop como una de las posibilidades de encontrar, dentro de la propia estructura económica, “un poco de distancia”, “un respiro”, “una pausa ante la mucho más horrible realidad, ante, por decirlo así, la ‘falsa anulación de la alienación’” (Diederichsen, 2005a: 196). Habría, por tanto, una estética cotidiana que permite entenderse –aunque sea para tentar una subjetividad que pone temporalmente en suspenso su autopercepción como parte del engranaje capitalista– también como objetividad, como mercancía. Ahí, así, se rompería con la promesa de un sujeto fuerte que se sobrepone a las condiciones materiales. Más bien, como propicia el pop, se generaría un sujeto siempre otro, que aprende a serlo precisamente mediante lo indexical: parte y “ruge” desde la realidad, pero no coincide con ella. Sí la afecta y modifica sin parar, en *loop*.

trarse en Diederichsen una teoría de la justicia que alimente el sentido de la vida justa. Más bien, parece que a Diederichsen le interesa postular la decadencia de los modelos de vida (por ejemplo, el sueño americano) a partir de los años 70, en especial la negación de la vida misma en el punk, expresadas –o quizá resumidas– en proclamas tan importantes como las que lanzaron los Sex Pistols –tengan éstas más o menos componente comercial– como “Don't be told what you want/Don't be told what you need/There's no future/No future/No future for you” (“God save the Queen”, *Never Mind the Bollocks*, 1977) o la negación del consumismo como mecanismo para dar sentido a la vida, como denuncian The Slits: I want to buy/(Have you been affected?)/I need consoling/(You could be addicted)/I need something new/Something trivial would do/I want to satisfy this empty feeling” (“Spend, spend, spend”, *Cut*, 1979). El “no quiero vivir así” propone, por tanto, una noción de vida negativa: una vida que aún no sabemos cómo vivirse, pero que no quiere obedecer ya a ningún modelo preestablecido. Por tanto, se podría resumir la relectura de Diederichsen en que no habría vida buena *gracias* a lo falso.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1986): *Dialektik der Aufklärung*, Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2007): *Dialéctica de la ilustración*, trad. Joaquin Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (1986): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Mínima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, trad. E. F. N. Jephcott, Londres/Nueva York: Verso.
- ADORNO, Theodor W. (2001): *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquin Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- CUTTLE, Chris (2000): "Plunderphonics", en Simon Emmerson (2000) *Music, electronic media, and culture*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 87-113.
- DEISL, Heinrich y DIEDERICHSEN, Diederich (2017): "Saying 'Yes!' While Meaning 'No!' -A conversation with Diederich Diederichsen", en Uwe Schülte (2017): *German Pop Music: A Companion*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2015): *Körpertreffer. Zur ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin: Suhrkamp.
- DIEDERICHSEN, Diederich y MANEROS ZABALA, Erlea (2014): *Carta(s). El pop vs. Lo popular*, trad. Juan de Sola, Madrid: MNCARS.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2014): *Über Pop-Musik*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2013): "Pop-deskriptiv, normativ, emphatisch", en VV. AA. (2013): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart: Reclam, pp. 185-198.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2012): *The Sopranos*, Berlin: Diaphanes.
- DIEDERICH, Diederich; PENTH, Boris; WÖRNER, Natalia y DORMAGEN, Christel (1993): *Das Madonna Phänomen*, Hamburgo: Klein Verlag.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2008a): *Kritik des Auges*, Hamburgo: Fundus.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2008b): *Eigenblutdoping. Selbsterwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2005a): *Personas en loop: ensayos sobre cultura pop*, trad. Cecilia Pavón, Buenos Aires, Interzona.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2005b): *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1999): *Der lange Weh nach Mitte*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1996): *Politische Korrekturen*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1993): *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll. 1990-93*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1985): *Sexbeat. 1972 bis heute* Colonia: Kiepenheuer und Witsch.

- GUNKEL, David J (2015): *Of remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*, Massachusetts: MIT Press.
- HEBDIGE, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*, trad. Carlos Roche, Barcelona: Paidós.
- LASH, Scott y LURY, Celia (2007): *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Cambridge: Polity.
- MARCUS, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. Damián Alou, Barcelona: Anagrama.
- OSWALD, John (1985): "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative", en <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [Consultado el 22 de abril de 2022].
- REYNOLDS, Simon (2012): *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Londres: Faber & Faber.
- SONTAG, Susan (1996): "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid: Alfaguara, pp. 355-376.
- STERNE, Johnatan (2003): *Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke: Duke University Press.