

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.