

# MÚSICA POP, GANANCIAS SECUNDARIAS DE LA ALIENACIÓN Y UNA NUEVA FASE DE LA INDUSTRIA CULTURAL. ENTREVISTA CON DIEDRICH DIEDERICHSEN

*Pop Music, Secondary Gains from Alienation and a New Stage of the Culture Industry. Interview With Diedrich Diederichsen*

JORDI MAISO\*

[jordi.maiso@ucm.es](mailto:jordi.maiso@ucm.es)

Diedrich Diederichsen (Hamburgo, 1957) es crítico cultural y, sin duda, uno de los principales teóricos contemporáneos del pop. Comenzó su carrera como periodista y crítico musical en el marco de la subcultura y la escena punk y new wave, en revistas como *Sounds* o *Spex*. A partir de los años noventa comienza a dar clase en distintas universidades de Alemania, Austria y Estados Unidos, y desde 2006 es profesor de arte contemporáneo en la Academia de Artes Plásticas de Viena. Su trabajo ha incidido particularmente en la intersección entre arte, política y cultura pop, sin olvidar importantes contribuciones a la estética musical, la creación sonora, el arte contemporáneo y la discusión estética de las artes que denomina “post-populares”. Aunque sus planteamientos integran influencias teóricas heterogéneas, sus textos dialogan a menudo con la teoría crítica, especialmente con Adorno y Benjamin. Si bien sus posiciones no pueden asimilarse a esta tradición de pensamiento, su interlocución crítica con ellos se ha revelado sumamente productiva. En este sentido cabría destacar, por ejemplo, su propuesta de periodizar la industria cultural, así como también importantes reflexiones sobre el sujeto del jazz y el lugar de lo “popular” en la música y en el pop.

Entre sus principales publicaciones destacan *Sexbeat* (1985), *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll* (1993), *Der lange Weg nach Mitte* (1999), *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag* (2005), *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008), un volumen sobre la serie *The Sopranos* (2012), así como dos contribuciones especialmente ambiciosas, el extenso trabajo *Über Pop-Musik* (2014),

---

\* Universidad Complutense de Madrid.

y el texto resultante de las *Adorno-Vorlesungen* impartidas en el año 2015, *Körper-treffer. Zur Ästhetik der postpopulären Künste* (2017). En español se han publicado dos compilaciones de textos, *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop* (2005), *Psicodelia y ready-made* (2010) y *El pop vs. lo popular* (2018), incluida en la colección Carta(s) del Museo Reina Sofía y acompañada de trabajos de Erlea Maneros Zabala. Es inminente la publicación en inglés de *Aesthetics of Popular Music* (2023).

La entrevista tuvo lugar telemáticamente el 19 de julio de 2022 a partir de un cuestionario de preguntas enviado previamente, y más adelante fue completada por correo electrónico.

**Jordi Maiso [JM] – Señor Diederichsen, en primer lugar, nos gustaría poder presentar algunos elementos de su trayectoria para los lectores iberoamericanos. ¿Cuáles fueron las experiencias determinantes en sus años de formación? ¿Cómo tuvo lugar su politización y qué papel jugaron en ella la música y los movimientos subculturales? ¿Cómo incidieron aquí revistas musicales como Sounds o Spex y qué influencia tuvieron en su actividad como crítico cultural? Retrospectivamente ha hablado en este sentido de un fracaso del pop en estos años. ¿En qué consistía exactamente ese fracaso y cómo ha influido en su trabajo?**

Diedrich Diederichsen [DD] – Mis primeras publicaciones son de finales de los años setenta, y la verdad es que resulta difícil resumir una trayectoria tan larga. Si se refiere a los años de formación, un elemento determinante fue una cuestión generacional: yo era demasiado joven para la generación del 68 y demasiado mayor para la del punk. Estaba en un punto intermedio. En Hamburgo fui a un colegio relativamente conservador, pero había un grupo político marxista, de orientación más bien maoísta, del que llegué a formar parte. Pero también me interesé por la cultura hippie, San Francisco, el *summer of love*, la contracultura y demás. Luego, con la llegada del punk, me vi de repente como integrante de la generación que estaba en boca de todos, y eso significaba que uno podía pasar a tomar la palabra: entré en una situación en la que podía comenzar a hablar y a escribir por mí mismo. En el momento en el que pude participar en el discurso público me di cuenta de que las experiencias de mi generación no estaban bien representadas. Se presentaban bien desde una lectura sociológica que resultaba demasiado tosca, que partía de la vieja teoría del reflejo y no era capaz de ver en el punk rock nada más que la situación de desempleo, o bien desde una perspectiva que ignoraba com-

pletamente la dimensión política del fenómeno. Yo buscaba una posición intermedia, y como estudiante tuve la ocasión de entrar como redactor en una revista musical, *Sounds*, una de las revistas *underground* más importantes en el ámbito de lengua alemana. La emergencia del punk rock los había llevado a la conclusión de que necesitaban a gente nueva y más joven, de modo que toda la redacción de la revista dimitió y entró una nueva generación de gente menor de 25 años. Yo fui uno de ellos.

Hasta ese momento había sido estudiante y había aspirado a algún tipo de profesión intelectual. Pero a partir de ese momento me fui alejando cada vez más del mundo académico y universitario. Me sentía fascinado por lo rápido que podía intervenir, reaccionar y tomar partido en el ámbito periodístico. En el marco universitario eso resultaba impensable. De modo que fui periodista durante más de una década, dejé mis estudios y sólo a través de algunos rodeos volví al terreno académico, pero ya en los años noventa.

Y respecto a la pregunta del fracaso del pop, hay que decir que en la época del punk y después defendí una posición que se dirigía contra la noción de que el rock and roll daba expresión a una verdad auténtica, y que en eso consistía el elemento liberador en la música rock: que permitía a la gente ser auténtica. Hoy diría que en esa comprensión del rock and roll, la señal indexical de la grabación sonora, el elemento material específico del medio que registra una voz, fue transfigurado ideológicamente en una especie de verdad filosófica o de psicológica de la autenticidad. Esta ideología me parecía la gran obcecación de la música rock, y todo lo que contrapuse a eso –desde David Bowie hasta el punk y el new wave– era la afirmación de una artificialidad que se presentaba a sí misma como algo construido, no natural, y eso me parecía una posición más acertada, opuesta a la del rock. Esa es la posición que defendí durante estos años. Cuando en 1985 escribí el libro *Sexbeat*, consideraba que esa apuesta había fracasado precisamente porque era demasiado afirmativa, porque su función estratégica como deslegitimación del rock ya no era perceptible, y se convertía en simple afirmación. Ya no era la negación de la falsa conciencia del rock and roll a través de otra cosa, sino que era la afirmación de otra cosa, de algo que entre tanto era un mundo distinto. En los años 80 estaba surgiendo un nuevo escenario en el que la influencia de la cultura del 68 había decaído, y en distintos países –sobre todo en los Estados Unidos e Inglaterra, pero también Alemania– llegaban al poder nuevos gobiernos conservadores, que tenían posiciones extremadamente liberales en lo económico y dieron comienzo a la era

neoliberal en la que todavía hoy nos encontramos. Y canciones como “(We Don’t Need that) Fascist Groove Thang”, de Heaven 17, eran sintomáticas de esta derrota en la estrategia del pop. Heaven 17 era una banda de música electrónica que surgió de Human League, y sostenía una posición político-cultural similar a la que he descrito, y vieron claro que vieron que en la era de Thatcher esa posición ya no funcionaba. Ellos mismos se dieron cuenta de que el Groove que habían encarnado y afirmado era el Groove de un nuevo fascismo, de una nueva derecha. Esa era un poco la idea, y ese fue el punto de partida del que sería mi primer libro en solitario, *Sexbeat*.

**JM – Sus trabajos evidencian un fuerte interés por cuestiones teóricas, que es también lo que dota de particular fuerza a sus análisis. ¿Cuáles son los autores o contenidos teóricos que han marcado su trayectoria intelectual? ¿Qué papel jugaron aquí los autores “clásicos” de la teoría crítica, sobre todo Adorno y Benjamin? Adorno no es un autor especialmente bien valorado en el ámbito de la popular music, y sin embargo parece ser una referencia importante en algunos de sus escritos.**

DD – Durante mi época como estudiante, todo el discurso intelectual de la República Federal Alemana estaba marcado por la Teoría Crítica. Pero no por una versión especialmente sutil o refinada, sino que lo que marcaba el tono era más bien una especie de crítica de la ideología de andar por casa; es decir: una versión vulgar de la Teoría Crítica. De ahí que, por mi parte, en los años setenta sintiera una aversión frente a eso. Luego, durante la carrera, en un seminario de filología alemana sobre Teoría Crítica e industria cultural llegué a leer algunos textos de Adorno, especialmente pequeños ensayos de estética. Me encargué de exponer “Sobre la escena final del *Fausto*” y “¿Es jovial el arte?”. Es decir, dos textos dedicados a Goethe y Schiller. Esas lecturas de Adorno me resultaron muy estimulantes, y pensé que con el texto sobre Schiller –“¿Es jovial el arte?”– se podía hacer algo sobre Jerry Lewis y con el texto sobre Goethe –“Sobre la escena final del *Fausto*”– algo sobre John Ford, ya que por entonces yo quería ser crítico de cine. El resultado fue que, como reacción a mi exposición, el seminario se dividió en dos. Una mitad del seminario encontró mi tentativa interesante y pensaba que ese planteamiento podía funcionar, mientras que la otra mitad estaba escandalizada de que abordara productos de la industria cultural como si fueran obras de arte. Esa reacción supuso para mí un estímulo que me llevó a seguir preguntándome hasta

qué punto era posible analizar así los productos de la cultura pop y la industria cultural, si podía hacerlo realmente.

Después de eso vino una larga pausa en la que mis reflexiones siguieron unas líneas teóricas completamente al margen de la Teoría Crítica. Leí con mucha intensidad a Deleuze y Guattari, sobre todo el *Anti-Edipo*, pues *Mil mesetas* aún no estaba traducido al alemán. También leí mucho a Lyotard y a Foucault. Esas lecturas respondían a la necesidad de atender a la novedad que suponían los años ochenta, y al intento de responder con una teoría que estuviera a la altura de esa nueva situación. Pero, aunque en Alemania fueran nuevas, esas teorías tenían también diez o quince años, y en algunos de sus elementos había cosas que lo evidenciaban. El modo, por ejemplo, en que Lyotard hablaba de intensidades no se correspondía en absoluto con la experiencia de mi generación, sino que –pese a todas las proclamaciones en sentido contrario– enlazaba más bien con las experiencias de la generación anterior a la posmodernidad. Por eso no llegué a identificarme totalmente con esas teorías y seguí buscando otros planteamientos teóricos, otras salidas para dar cuenta de la nueva situación, a veces dando rodeos. Ahí Walter Benjamin jugó un papel importante. Pero a finales de los ochenta y principios de los noventa la Teoría Crítica volvió a ocupar un rol fundamental en el nuevo escenario de la Reunificación alemana y el post-socialismo. Eso volvió a poner de actualidad algunos de los planteamientos de la Teoría Crítica, en particular en relación con la situación alemana. Por otra parte, el anti-racismo, el feminismo y la teoría postcolonial se revelaron cada vez más importantes en el ámbito teórico, y no tenían mucho que ver con los planteamientos de la teoría crítica. De ahí surgió una cierta tensión. En el ámbito de habla alemana, entre 1990 y 1994 se fundaron muchas revistas y se pusieron en marcha distintas iniciativas teóricas–en algunas de las cuales llegué a participar, como *Die Beute*, *Texte zur Kunst* o *Spex*– en las que esa tensión llegaría a explicitarse.

Por otra parte, en 1995 me trasladé a Berlín, aunque no llegaría a instalarme del todo en la ciudad hasta 1999, y allí conocí a gente –más o menos por azar– que estaba muy marcada por la teoría crítica. Entre ellos gente como Albrecht Wellmer y un grupo de gente entre el que estaba mi anterior pareja, Juliane Rebentisch, así como estudiantes de Wellmer y un grupo de gente que provenía de la teoría crítica pero que también tenía una actitud receptiva hacia otras corrientes teóricas, como Derrida o la deconstrucción. En ese momento volví a leer la *Teoría estética* de Adorno con ojos nuevos. Hasta entonces no me había ocupado mucho de todo

eso. Pero a la hora de reflexionar sobre la música pop me resultó de gran ayuda. Pues, por una parte, a finales de los años noventa me había ocupado mucho de la relación entre música pop y minimalismo, y toda esta idea de una *minimal music* y un *minimal art* podía entenderse muy bien en contraste con Adorno, pues Adorno era la contrapartida de esas tentativas. Si uno lee manifiestos o declaraciones de La Monte Young, Terry Riley, Tony Conrad u otra gente de este periodo, todos conocían la tradición musical de Darmstadt. Todos habían sido compositores seriales antes de ser minimalistas, pero rara vez se habían confrontado con los textos de Adorno. No le habían leído. Pero los manifiestos de La Monte Young podían leerse hasta en sus últimos detalles como una posición antagónica a la de Adorno. Lo que me interesaba de su música, la *stasis*, negaba la idea adorniana de una música adecuada a la especificidad del medio musical, que en Adorno tenía que ver sobre todo con la temporalidad, con la referencia a lo temporal. Me resultó interesante esclarecer esta cuestión a partir de ese contraste, y así logré poner de manifiesto dimensiones estéticas de la música rock que en ese momento –corrían los años noventa– estaba viéndose desbancada por el techno, que era un nuevo tipo de música pop estrechamente emparentado con el minimalismo, y que había sido blanco de ataques por parte de una crítica cultural que lo impugnaban precisamente en virtud de eso: acusaban al techno de ser monótono, repetitivo, es decir, se ponía en cuestión su momento de *stasis*.

Eso me llevó a tomarme en serio los argumentos de Adorno para ver qué podrían significar sus planteamientos para la praxis artística. Y, por ejemplo, me interesó mucho esa idea de *Filosofía de la nueva música* que entiende la obra de arte como una especie de transcripción, como algo que registra lo que se desarrolla en un determinado momento, y tuve la impresión de que permitía pensar, por ejemplo, en formas como la improvisación libre, o reflexionar sobre Cornelius Cardew, o detenerse en la idea de que cada nueva obra de arte es al mismo tiempo el modelo y su realización, algo que responde a una idea extrema de progreso musical. Todo esto me resultó sumamente interesante y quería ver si podía desarrollar algo de esto para la música pop. Eso es algo que comencé a hacer a principios de los años dos mil, aunque el libro que escribí sobre música pop, *Über Pop-Musik*, no aparecería hasta una década más tarde, en 2014. Entre tanto, los planteamientos de Adorno no fueron tan centrales en mis escritos. Pero la idea de partir de Adorno para clarificar algo, tomándome en serio sus críticas, pero evaluando el objeto en un sentido distinto es algo que resulta central en dos momentos de *Über Pop-Musik*. En

el primero parto de que la música pop surge a partir del trabajo con materiales extremadamente desgastados, que ya no tienen ningún valor de uso. Se trata de elementos que no solo han sido producidos y consumidos en el ciclo de la industria cultural, sino que se han convertido en desechos de la industria cultural. Esa es una de las ideas en las que la confrontación con Adorno se reveló productiva.

El segundo elemento se refiere al sujeto del jazz. Desde un punto de vista estructural puede considerarse como una idea valiosa, y muy perspicaz, solo que, en los planteamientos de Adorno, hay una mala interpretación de algunos elementos del jazz, como por ejemplo la idea de huida. Esta idea es sin duda central para el jazz, pero para Adorno el que huye en el jazz es alguien que persigue a otra persona, que intenta darle caza, como en un pogromo. Cuando en realidad el que huye en el jazz está huyendo del pogromo. Y eso es algo de lo que Adorno no se percató en absoluto, aunque es algo bastante explícito y que se ha tematizado una y otra vez, incluso en títulos como *Chasin' the Bird* o *Chasin' the Trane*. Era patente que buena parte de esta música trataba de la experiencia de una población africana que se encontraba en situación de tener que escapar de una amenaza.

**JM – En uno de sus textos ha escrito que, desde el principio, para usted lo importante no era criticar el entramado de ofuscación de la cultura de masas, sino más bien de actuar dentro de él y considerar incluso la alienación como una oportunidad para introducir transformaciones sociales. En sus propias palabras *Sexbeat*, su primer libro, trata “de una generación que se ha despedido del progreso, de la crítica del consumo, del habitus de la vieja izquierda, pero lo ha hecho –al menos nominalmente– en nombre de categorías de izquierda”. ¿Podría desarrollar un poco más esto? ¿Considera que esa perspectiva vale todavía hoy?**

**DD –** Aquí hay tal vez dos líneas distintas. En primera instancia esa posición podría entenderse, de modo completamente inocente, como una tentativa de probar lo contrario. Es como si uno se encontrara rodeado de gente que se toma muy en serio que no hay que beber coca-cola, sino solo zumo de manzana ecológico que se produzca en condiciones laborales justas, y que quiere derivar de aquí la posibilidad de restaurar un mundo ideal, o alucinar con la posibilidad de un holismo que sea capaz de dar sentido a su existencia, olvidando por completo que ese zumo de manzana es tan producto de la lógica de valoración capitalista como la coca-cola.

Así se pierde de vista que el elemento especialmente capitalista, especialmente alienado de la coca-cola, tiene una peculiar cualidad que puede llevar a un vuelco dialéctico que acabe haciendo que de algún modo salten chispas y se produzca una situación completamente distinta de lo esperado. Esa sería la descripción naif del asunto: en medio de todos estos obstinados partidarios del zumo de manzana ecológico lo que quiero es una cheese burger con coca-cola.

Por otra parte, en la línea de esta posición provocadora, hay otra cuestión en la que el dramaturgo y director teatral René Pollesch ha insistido particularmente, y es que la alienación puede producir algo así como ganancias secundarias. Si Freud había hablado de ganancias secundarias de las afecciones psíquicas, de modo análogo cabría hablar de ganancias secundarias de la alienación. Éstas no pueden entenderse como experiencias de libertad en un sentido ideal, pero sí como experiencias que permiten un conocimiento a la altura de las circunstancias de alienación real, y que por tanto están por encima de creencias como la de que, por ejemplo, cada cual estaría en condiciones de vivir su amor –algo que aparece a menudo en las historias de Pollesch–. No es que uno se encuentre rodeado por una ideología, sino que en la experiencia alienada uno se experimenta a sí mismo como alienado, y eso ya es un primer paso. Puede ser un comienzo para, al menos, ganar distancia frente a esa alienación.

Por otra parte, cabe criticar esta perspectiva desde el punto de vista del debate literario que hubo en Alemania en torno al concepto de ironía. Hay una cierta actitud, muy propia de los años noventa y dos mil, que puede apreciarse en las novelas de Christian Kracht o en los ensayos de Florian Illies. En ellas se presenta a sujetos de actitud irónica que son en todo momento conscientes de su alienación, que van por ahí y tienen sus vivencias, pero que en el fondo están siempre rotos y no dejan de percibir lo falso de las relaciones sociales, aunque gracias a una distancia que se ríe internamente de todo eso han logrado desarrollar algo parecido a una identidad estable e irónica. Aquí se manifiesta una posición sumamente problemática, que a diferencia de lo que ocurre con aquellos que obtienen algún tipo de ganancia secundaria a partir de la alienación, y que al hacerlo avanzan en un cierto sentido, estos se encuentran completamente estabilizados y sometidos. Slavoj Žižek ha hablado en este sentido del vasallo cínico, y se trata exactamente de eso. Se es perfectamente consciente de la situación, pero no se experimenta ninguna aversión, ningún dolor frente a las relaciones sociales en las que uno vive. En lugar de ello, se trata de instalarse en una actitud consumista en la que sea posible vivir, y

que resulta por tanto sumamente problemática. En las ganancias secundarias de la alienación la situación que se plantea es bien distinta: hay una ganancia, sí, pero está vinculada a la alienación, al sufrimiento, no se trata de algo agradable. En esta tensión es donde se juega la cuestión de la relación con la alienación, tal y como yo lo entiendo.

**JM – Estamos muy interesados en tus análisis sobre la industria cultural y su desarrollo histórico. En algunos de sus textos ha periodizado el desarrollo de la industria cultural, distinguiendo tres fases históricas diferenciadas que permiten precisar su comprensión. Pero, ¿qué implica esta periodización de cara a la relevancia de los análisis “clásicos” de la teoría crítica sobre la industria cultural? ¿Cómo describiría la fase actual de la industria cultural?**

DD – En principio considero que el concepto de industria cultural es muy productivo, también por el descubrimiento de que ésta no consiste sólo en una ideología, o en determinadas narraciones, posibilidades de identificación, etc., sino que sus elementos característicos pueden transmitirse de unos géneros a otros y de unos medios a otros. Así puedo, por ejemplo, escuchar un *jingle* de la radio en un supermercado, del mismo modo que la música con la que se inicia una película puede sonar también en la radio; en cierto modo todo se funde entre sí. Aquí hay un elemento extremadamente productivo, y también una carencia importante en la teoría clásica de la industria cultural, pues Adorno y Horkheimer no llegaron a desarrollar un concepto de lo que son los medios. Para ellos lo que está en juego eran las artes, y de acuerdo con su lectura las artes habían venido a menos y se habían industrializado. Sus análisis tienen en cuenta la transición de un arte que actúa desde la conciencia de su responsabilidad, con su dimensión de producción individual y casi manufacturera, a una producción industrial. Ellos interpretan esa transformación en clave más o menos marxista, pero dejan de lado lo que eso implica para la comprensión y el empleo de los medios. Y tampoco tuvieron en cuenta qué tipo de división del trabajo surgió de ahí. Sin embargo, cuando uno descubre la dimensión modular de la industria cultural es muy importante tener en cuenta de qué medios a qué medios pasa un determinado fenómeno, y eso exige atender a la especificidad de los medios y de sus desarrollos.

El segundo punto que es importante en el tema de la industria cultural –y que en mi opinión también plantea algunos interrogantes sobre el modo como lo abordan Adorno y Horkheimer– es dónde se ubica exactamente en la historia. En

*Dialéctica de la Ilustración* se distinguen diferentes estadios, diferentes puntos en la historia: está el Marqués de Sade, está Odiseo y está Auschwitz, que marcan diferentes momentos. Pero la industria cultural parece estar al margen de todo eso. Está claro que la industria cultural no se puede equiparar con Auschwitz. Pero entonces, ¿qué es históricamente? ¿Cómo se la puede ubicar en la historia? ¿Acaso marca el punto final del capitalismo? En cierto sentido podría entenderse así, dado que la industria cultural sería el último momento de la productividad humana antes de que ésta se viera plenamente colonizada por la lógica de la valorización capitalista. Si se diera por bueno que la industria cultural implica un punto final de este tipo estaríamos casi ante la misma posición que cuando Althusser –que sin duda viene de coordenadas teóricas muy distintas– afirma que la ideología carece de historia. Si la industria cultural careciera también de historia, eso significaría que en la teoría de la industria cultural la historia ha sido suprimida. Y, sin embargo, la historia tiene lugar incluso en el capítulo mismo de la industria cultural, como también en los estudios sobre la radio que Adorno pudo realizar de la mano de Paul Lazarsfeld. Pues en ese periodo la radio atravesó por importantes transformaciones y desarrollos técnicos. En 1930 la radio no era en absoluto lo mismo que lo que llegaría a ser en torno a 1950.

En este sentido, en relación con la música pop, un elemento que resulta a mi juicio decisivo es que el estadio histórico de la industria cultural con el que Adorno y Horkheimer se toparon en Estados Unidos, en particular durante su exilio en Hollywood –literalmente en Hollywood, pues vivían en Pacific Palisades–, se desarrolla en los medios de la radio y el cine. Solo que para ellos no se trata de medios en sentido específico: por un lado, está la música y por el otro el teatro, y ambos han venido a menos hasta dar lugar a la radio y el cine. Pero la dimensión clave, también en sentido ideológico, es el modo en que la radio y el cine se asientan y encuentran su lugar en el espacio público. En este sentido la radio se escucha en casa, si bien retransmite lo que ocurre fuera. Y lo que retransmite no son únicamente determinados contenidos, sino que en la Alemania de los años treinta retransmite también órdenes, marca pautas temporales –señala, por ejemplo, que ahora son las ocho de la noche y los niños han de irse a la cama, o que es la hora de cenar, o de comer, o que es domingo y hay que ir a la iglesia, etc.–. En todo caso, la radio hace llegar órdenes a la población, y las hace llegar a domicilio, convirtiéndose en el centro de la vida privada. El cine, en cambio, está en el espacio público y para ir al cine uno sale de su casa hacia el espacio público, se socializa, y

sin embargo acaba entrando en un tipo de espacio que casi está dispuesto como un dormitorio: está oscuro y, si bien uno no cierra los ojos, mira en una sola dirección y se le invita a fantasear, a soñar, es decir: a hacer aquello que normalmente uno hace en su casa, en la cama. Esta peculiar reconstrucción de la privacidad burguesa en una instalación pública dividida en dos partes, de modo casi dialéctico, es a mi juicio un aspecto decisivo de esta primera fase de la industria cultural.

El segundo estadio de la industria cultural, cuyas manifestaciones características son la música pop y la televisión, absorbe eso y lo mejora. Y esa mejora se produce en dos dimensiones: por una parte, hay una crítica de la primera industria cultural, y por otra parte se mejora su dimensión ideológica, en la medida en que se perfecciona aún más la dimensión inclusiva de la primera fase de la industria cultural. En este punto estoy en deuda con algunos teóricos de los medios alemanes –pienso en Friedrich Kittler, pero también en Wolfgang Hagen, quien ha reflexionado mucho críticamente sobre las ideas de Adorno sobre la radio–, y eso a pesar de que no comparto en absoluto sus premisas teóricas –Kittler es heideggeriano–. Aunque una teoría de los medios heideggeriana no puede ser histórica, en este caso resulta útil para completar la ceguera histórica de la teoría crítica de la industria cultural tal y como la formulan Adorno y Horkheimer.

Por lo que respecta al estadio actual de la industria cultural, durante mucho tiempo he creído que seguía existiendo un modelo de la industria cultural que la dividía en dos partes. Por una parte, una dimensión interna que integra lo exterior y, por otra, un elemento exterior que, por así decir, absorbe lo interno. Es decir, que la cultura de internet, la cultura digital constituye un modelo capaz de absorber e integrar todas las actividades posibles, incluyendo el trabajo, la elaboración simbólica, la reproducción y la sexualidad, y que, por su parte, habría también una especie de afuera que era necesario para poder equilibrar todo eso, y en este último punto creo que me equivoqué. Creo que con fenómenos como el geotiquetado y Pokémon GO tenemos los primeros indicios de que, si hay un nuevo afuera, se ha vuelto meramente marginal, y que lo que cuenta socialmente es la maquinaria de integración que obliga a no poder ya separar trabajo y tiempo libre, cultura y trabajo. Con ello esta nueva industria cultural implementa una tendencia inherente al capitalismo post-fordista, y eso supone algo problemático para la producción cultural, pues frente a esa tendencia los elementos singulares, las propuestas concretas en el terreno cultural, tienen relativamente pocas opciones de hacer saltar este angostamiento.

JM - En su libro *Über Pop-Musik* (2014) sitúa una catástrofe al comienzo de la industria cultural. Según lo que plantea aquí, en un cierto momento del desarrollo histórico se fue a pique la posibilidad de expresarse como individuo en las obras de arte. ¿Por qué ocurrió esto? Según lo plantea ahí, por un tiempo aún fue posible pensar que el arte de vanguardia podía sobrevivir a esta catástrofe. Por desgracia no fue así. Pero en sus análisis ha descubierto nuevas posibilidades en el jazz y la música negra. ¿Por qué? ¿Cuáles son los potenciales específicos de esta música?

DD - La cuestión de si hubo realmente una catástrofe histórica que pueda ubicarse de forma precisa en el tiempo, tipo “hasta determinado momento teníamos a Proust y otros artistas afines y después de eso no vino nada”, no es a lo que me refería en ese pasaje. Lo que quería señalar es que existe una posición extendida que señala que ya no son posibles ese tipo de obras de arte en las que un individuo se expresa, y encontré una cita en la que alguien formula esa idea de una forma bastante contundente. Lo que quería era jugar con la idea de qué pasaría si esto fuera realmente así, y analizar si la música pop puede entenderse como un intento de trabajar artísticamente con signos, materiales y modelos de expresión desgastados, arruinados, venidos a menos. En lengua alemana está el texto clásico de la “Carta a Lord Chandos”, de Hugo von Hoffmannsthal, en el que al protagonista las palabras se le descomponen en la boca como si fueran setas podridas. Eso podría servir como ejemplo. Y ante eso llega una nueva generación, o una parte socialmente nueva del mundo que produce arte y cultura, y comienza a producir algo con esos materiales en declive. Para mí es importante que aquellos que pueden hacer algo significativo con esos materiales han de ser grupos estructuralmente nuevos, distintos a los que habían producido arte hasta entonces. Pueden ser niños, jóvenes, tal vez inmigrantes recién llegados, o gente que hasta ahora estaba excluida y que ahora están menos excluidos. En el fondo, lo que ocurre es que no existen los materiales arbitrarios o desgastados, sino que se trata simplemente de signos que ya no funcionan dentro de un determinado contexto o de una determinada tradición. Se trata de signos que se han visto efectivamente erosionados hasta la ruina por la cultura capitalista del valor de cambio, pero desde el punto de vista de su sustancia material quizá pueden seguir teniendo elementos servibles, o al menos susceptibles de ser recombinados de forma provechosa.

Hasta aquí tendríamos la dimensión estructural. Pero, por lo que respecta a la

dimensión histórica, al modo específico en que se accede a estos signos venidos a menos en los Estados Unidos, en el caso del jazz di con un modelo entre muchos posibles, pero que era un modelo importante e influyente. El jazz revela bien lo que ocurre con ese material en declive con el que uno se encuentra, que en parte está desgastado y en parte no es tan importante, o que solo en parte puede seguir siendo significativo. Lo crucial en este sentido es que, en la nueva forma de operar con ese material se desplazan los acentos, el énfasis, y también la importancia de sus elementos singulares. De este modo emerge algo nuevo y con lo que se puede hacer algo completamente distinto. Por ejemplo, uno puede decir que el acto de medir el compás ha sido un elemento importante en la música europea. En función de la música de la que se trate, en ocasiones se subraya cómo se marca ese compás, mientras que otras veces eso se intenta ocultar, como hace Chopin. Pero en todo caso el compás está ahí, y se cuenta, aunque sea de forma discreta. Pero ahora se puede acentuar y enfatizar el compás, se puede pasar a primer plano, y se hace así algo con él: de modo que el conteo monótono puede ser algo con lo que jugar y experimentar, por ejemplo, interrumpiéndolo, o introduciendo síncopas. Así es como lo que estaba en segundo plano pasa a ser algo de plena relevancia, mientras que lo que antes estaba en primer plano –los temas musicales y sus variaciones– queda en segundo plano o adquiere otra importancia. Esto no implica que pueda eliminar por completo el desgaste objetivo de los materiales, o incluso su carácter falso e ideológico, pero sí que esos materiales se configuran de una forma novedosa. Y el hecho de que en un nuevo planteamiento musical pueda resonar una forma del pasado –por ejemplo, música de marcha, o música de salón francesa– no implica que estemos ante una parodia, o ante una cita, sino que se trata de una especie de bricolaje que trabaja de forma novedosa con estos materiales.

Creo que esto es importante, pues la cuestión no es que los materiales simplemente se pierdan y más tarde se recuperen, sino que estos procesos los protagonizan grupos sociales determinados en determinadas condiciones históricas, y en todo eso se manifiestan determinadas relaciones sociales. En general, creo que la distinción que Niklas Luhmann establece entre medio y forma es valiosa, porque cualquier cosa puede convertirse en medio para otra cosa en tanto que forma. Una nube puede ser un medio para un avión que la atraviesa, y el avión es entonces la forma. Análogamente podríamos decir que el mero hecho de que haya sonido, ruido, y de que eso sea objeto de la percepción auditiva, es el medio para la forma música. La música pop y otros formatos análogos dan la vuelta a ese proceso, y eso

es algo a lo que se le puede dar la vuelta una y otra vez: ahora la coloración y el matiz del sonido es lo que pasa a ser central, y el hecho de que haya una música basada en tritonos y formatos de 32 compases es solo un medio, y por tanto una cuestión secundaria. Y si entonces viene una crítica cultural como la de la teoría crítica y formula el reproche de que estos formatos de 32 compases son algo monótono o estandarizado, uno puede decir que sí, que es cierto, pero que esa no es realmente la forma que está en juego en esa música, sino que es solo el medio. La forma es ahora, por ejemplo, el tremendo sonido del saxofón, o el hecho de que esa voz pertenezca a una persona determinada y de que todos los oyentes sean conscientes de ello. Y eso implica ya un escenario distinto.

**JM – A diferencia de lo que ocurre en las condenas más usuales a la crítica del jazz en Adorno, usted formula una crítica al modo en que Adorno entiende el jazz que resulta mucho más productiva. Señala que Adorno solo logró reconocer en el jazz un síntoma del capitalismo, pero no la dimensión de la música negra. ¿Qué se perdió con ello? ¿Cómo habría que reformular entonces la cuestión del sujeto del jazz?**

DD – La música negra debe entenderse a partir de la dimensión específica de la experiencia afroamericana. Eso requiere a su vez entender cómo se plantea la relación entre subjetividad, individualidad y grupo, tanto en este marco de experiencia como desde el punto de vista de la música europea y de otros entornos. En este sentido Henry Louis Gates Jr., un importante crítico literario estadounidense, ha escrito varios libros sobre lo que denomina el *signifying*, es decir, una técnica paródica propia de la cultura afroamericana temprana. Se trata de técnicas de imitación paródicas que se centran en cómo habla una persona, en cómo se articula algo y no tanto en el contenido, puesto que hay una distancia respecto a las semánticas de las formas de expresión nítidas. Una novela que desarrolla esta cuestión de modo muy potente sería por ejemplo *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, que trata de cómo una especie de virus semántico se expande utilizando su propia forma como virus. El virus se vuelve viral –así es como funciona el *signifyin(g)*– en la medida en que despliega su propia forma sin respetar ningún contenido, ya que considera que el contenido mismo es una forma del falso sistema dominante blanco. Pero en la dimensión específicamente sonora, en la conformación musical de subjetividad e individualidad, esta perspectiva ya se había desarrollado en la cultura afroamericana antes de que hubiera formas de grabarlas y aprovecharlas musicalmente. Hay

varios textos que dan cuenta de ello, y ahí Gates es una referencia importante. Esta perspectiva del hecho musical es mucho más importante que el hecho de que haya formas de 32 compases, o de que haya determinados tipos de acordes. En realidad, también ahí hay desplazamientos de contexto. En el jazz, por ejemplo, los musicólogos se toparon con *blue notes* o con acordes disminuidos, pero eso son fenómenos de segundo o tercer orden. Lo que les subyace es una perspectiva distinta hacia el sentido musical, y tal vez incluso hacia el lenguaje musical.

Eso tiene también que ver con quiénes eran los posibles interlocutores del jazz en la modernidad musical. Por ejemplo, dentro del desarrollo del jazz, el movimiento del Harlem Renaissance tendría una relación importante con el modernismo musical en su conjunto, pero por otra parte entre el jazz y la modernidad artística también hay momentos que revelan una falta de contacto, así como malentendidos y situaciones en las que el sujeto del jazz no es adecuadamente comprendido por los partidarios blancos del modernismo. Es decir, hay puntos de convergencia, pero también diferencias. En este sentido hay una anécdota significativa, aunque se refiere a un periodo muy posterior, a los años ochenta, cuando Stuart Hall dice “ahora, en la posmodernidad, todos queréis descentrar vuestra subjetividad”. Pero ese elemento de una subjetividad descentrada era el punto de partida de la experiencia afroamericana. Esta dimensión del jazz es algo que Adorno no había entendido, si bien había captado que el elemento central en el jazz tiene que ver con un determinado tipo de subjetividad. Adorno era consciente de que el problema no era que el jazz no fuera suficientemente complejo a nivel musical; no se trataba de defender el arte elevado frente a una versión inferior o popular del arte. Lo que Adorno descubre en el sujeto del jazz es un determinado tipo de carácter, de subjetividad capitalista, que a su vez tiene que ver con una dimensión de género, con lo que denomina el carácter castrado. Con ello quiere dar cuenta de una determinada actitud del artista hacia el material, pero el problema es que la entiende mal, en la medida en que la interpreta exclusivamente desde un punto de vista de crítica del capitalismo, y eso no le permite hacerse cargo de que hay gente que viene con un trasfondo experiencial diferente, que no se limita a la experiencia de verse explotados, integrados, etc.

**JM – En su libro sobre música pop, *Über Pop-Musik*, ha querido definir un campo, pero también evidenciar que el pop es un ámbito complejo, rico en presupuestos y un objeto digno de análisis teórico. Allí escribe usted que la música**

pop “no es un caso especial dentro del ámbito más amplio de la música. La música pop es un objeto diferente”. ¿Por qué esto es así? ¿Qué es entonces la música pop?

DD - Tal y como yo lo entiendo, podría decirse que la música pop es a la música lo que la fotografía es a la pintura. Es decir, lo que las distingue es una diferencia en el medio, y lo que tienen en común -es decir, el hecho de que en ambos casos se producen imágenes o resultados sonoros- es algo a lo que se ha prestado demasiada atención y durante demasiado tiempo. La cuestión decisiva en teoría de la fotografía es en qué medida la imagen fotográfica, debido a su forma de producción, es algo distinto de la imagen pictórica. Está claro que en ambos casos hay una composición de la imagen, tanto el pintor como el fotógrafo tienen que contar con la representación visual en el espacio y los dos han de trasladar objetos de tres dimensiones a una representación en dos dimensiones. Pero, en todo caso, hay una diferencia fundamental, y es que la imagen fotográfica es producida por la realidad mientras que la imagen pictórica la produce el pintor. Creo que esta es una analogía bastante buena para entender la diferencia entre la música pop y la música. Y es que en la música pop la atracción fundamental viene de la grabación, no porque la música pop sea la única que trabaja con grabaciones, sino porque es la única en la que la grabación es estéticamente decisiva, porque es aquella en la que el registro de lo que suena determina la lógica de la atracción del producto y las principales tendencias que operan en la música pop son una respuesta a eso. Por supuesto, no se puede establecer una separación nítida y tajante entre la música pop y la música popular clásica, o respecto a la música clásica u otras músicas que también puedan operar con grabaciones. En este sentido existen superposiciones, pues este modo de atracción también puede aplicarse a esos otros ámbitos que no son exclusivamente el de la música pop. Pero en todo caso sí que es posible establecer una distinción que asuma la diferencia de principio que el rol específico de la grabación supone para la música pop.

La otra dimensión tiene que ver con el hecho de que la música pop surge históricamente en un momento en el que la relación entre este particular principio causal que genera la grabación, la persona real que queda registrada en ella, pasa a ser más importante que la composición o la canción misma; su divisa sería *the singer, not the song*. Esto sucede en un momento en el que circulan muchísimas más imágenes de las personas implicadas y estas imágenes son también mucho más accesibles. Si en el pasado alguien admiraba a Caruso o a Sarah Bernardt solo tenía posi-

bilidad de acceder a una o dos imágenes de ellos. Sus personas eran eso que podía verse en esa o esas dos imágenes. Pero en el momento histórico en el que surge la música pop, en seis semanas es posible ver veinte actuaciones distintas de Elvis en televisión, y a eso se añadían además sus películas. En consecuencia, cualquiera está en condiciones de conocer cada una de las partes del cuerpo de Elvis y puede imaginarse en todo momento cómo se movía cada una de esas partes cuando escucha un determinado momento de una determinada canción. Este vínculo entre imagen y sonido, que se potenciaría enormemente en los diferentes productos, culminaría en una especie de proyecto de la industria cultural con miras a fortalecer recíprocamente cada una de esas dos dimensiones.

En tercer lugar, a diferencia de lo que ocurre en el cine, que unifica diferentes medios y dispositivos –el celuloide, la iluminación, la proyección, la habitación oscura, los asientos dispuestos en una misma dirección, etc.– en un mismo lugar, la especificidad de la música pop es que ocurre socialmente en distintos momentos. Ocurre en dimensiones privadas e íntimas –el dormitorio–, pero también en conciertos, pubs, bares, cafeterías, calles. Y la unificación de todo esto no se da siquiera en un solo medio, sino que se utilizan medios distintos para escuchar música pop, y la mayoría de ellos deben de ser medios transportables, lo cual daría lugar a nuevos desarrollos en los años cincuenta y sesenta. Pero lo fundamental es que en último término son los receptores los que unifican los diferentes elementos que componen la música pop. Son ellos los que deciden lo que debe ir junto y lo que no, y lo hacen tanto individualmente como también de cara a otros, mostrándolo en un nivel social. Ese sería el tercer criterio que distingue la música pop de otras formas de música.

**JM – ¿Significa eso que la música pop está mucho más presente en la vida cotidiana, que tiene una dimensión más penetrante en el día a día?**

DD – Sí, aunque hay que tener en cuenta que aquellos que reciben la música pop, comportándose de formas determinadas que les llevan a ser reconocibles como miembros de un determinado grupo, eran un fenómeno mucho más masivo entre 1955 y 1990 o 1995 de lo que lo serían más tarde. Hoy ocurre más bien al revés: uno descubre un determinado grupo o una determinada subcultura, y solo más tarde llega a percatarse de que tienden a escuchar determinado tipo de música y que eso puede unirles también. Pero lo primero que llama la atención en su constitución como grupo no es eso, mientras que antes el tipo de música que escuchaban

era el elemento que les vinculaba más clara y manifiestamente, y solo en un segundo nivel se distinguían por su comportamiento.

**JM – ¿Cómo se relaciona la música pop con la cultura popular? ¿Cómo incide la música pop en la distinción entre alta cultura y cultura popular? ¿Cuál es la relación de la música pop con la industria cultural y, en particular, con el estadio de la misma que analizaron Adorno y Horkheimer?**

DD – Desde mis coordenadas teóricas, la música pop es la segunda fase de la industria cultural. No debe confundirse con un concepto de cultura popular que puede encontrarse en autores como Matthew Arnold, o en lengua alemana en Herder, y que remite a una cultura del pueblo y más tarde a un fenómeno de masas. La música pop surge en un momento histórico en el que la distinción entre arte elevado y arte bajo, o entre arte serio y arte popular, tiene una especie de retorno tanto dentro de la cultura popular como de la alta cultura. De modo que, dentro de la cultura popular, puede distinguirse una cultura popular elevada y otra baja. La elevada sería la música pop, en contraposición al *schlager* en Alemania, o al folclore, que serían el nivel más bajo de la cultura popular. Paralelamente, en el arte elevado ocurre algo parecido. En el seno de la alta cultura surge en este momento un arte pop, que podría entenderse como una forma popular del arte elevado. Y también pueden encontrarse fenómenos intermedios entre los extremos elevado y popular del arte culto, que precisamente difuminan esa vieja distinción entre arte serio y popular.

El segundo elemento es que la música pop no siempre ha de estar vinculada a la cultura popular. En el desarrollo de la música pop hay una gran cantidad de fenómenos que no dialogan con la cultura popular, sino con la alta cultura –si es que uno se empeña en mantener esa distinción–. Históricamente la música pop también tiene un vínculo con las escuelas de arte. En su fase temprana hay una fuerte influencia de las academias de arte, o de las escuelas superiores de bellas artes, y esta música pop tiene una relación mucho más intensa con la alta cultura –aunque sea una relación antagonista y polémica– que con la cultura popular y sus respectivas formas, por las que no tiene ningún interés. Es cierto que a veces puede utilizar la cultura popular como recurso a exhibir frente a la alta cultura, o como un modo para volverse agresiva, pero ese no es su verdadero interlocutor. No faltan ejemplos de esto: desde John Lennon casándose con Yoko Ono, que era una artista de fluxus y por tanto un exponente de la alta cultura, o Pete Townshend de

The Who que estudia con Gustav Metzger, hasta Stu Sutcliffe de los primeros Beatles que viene de Paolozzi. En todas partes se da esta conexión de la música pop con la alta cultura.

En tercer lugar, hay un problema específico de la lengua alemana. En alemán la expresión “Popkultur” puede referirse a un gran número de cosas bastante distintas entre sí. Remite tanto a la cultura popular como a todo aquello que no encaja dentro de las artes clásicas. En Alemania hay una revista académica llamada *Pop* en la que participa gente muy interesante de teoría de la cultura, pero abarcan todo, desde los nuevos videojuegos hasta la moda: todos los ámbitos de la cultura que no sean teatro, ópera y exposiciones –y aún eso lo tratan también–. En mi opinión, si se quiere hablar de cultura pop con sentido, esa expresión tendría que referirse a la producción cultural que se guía por esta particular lógica de atracción que opera en la música pop: el elemento indexical, fotográfico, el hecho de que tiene que ver con determinadas personas, y ha de tener en cuenta que eso mismo se ve absorbido hoy por otras formas de producción cultural, como los shows de casting, los *reality shows*, etc. Estos formatos usan ese elemento indexical, quieren que se pueda presentar el contacto con un cuerpo real a través de un medio determinado, pero en cambio no tienen la arquitectura propia de la música pop. Pese a todo, creo que eso es algo a lo que se podría llamar con sentido cultura pop.

**JM – Como bien ha señalado, el público de la música pop busca algo más que meramente entretenerse. La música pop, como parte de la industria cultural y del mundo de las mercancías, produce también promesas. Pero, ¿qué es lo que promete? ¿Puede rechazarse la música pop como un simple engaño? ¿Qué tiene que ver con la cultura juvenil? ¿Cómo articula posibilidades de disconformidad en una sociedad basada en el conformismo? ¿Y cuál es su función para la integración en la “normalidad” social?**

DD – Es cierto que hubo tiempos en los que resultaba más patente que tomarse en serio las promesas tenía consecuencias a nivel social. Podría decirse que, en último término, la música pop, aunque esté organizada de modo muy distinto que otras mercancías culturales, es una mercancía, y como tal promete algo. La conciencia de que no se puede dar crédito a las promesas de las mercancías es parte del día a día del capitalismo. Pero la gente sí conoce el valor de uso de las mercancías. Todos sabemos que el detergente no lava tan blanco como se afirma, pero que cumple su función para lavar la ropa. Por supuesto que también hay una ideología vinculada

con la mercancía, pero ésta no se ve directamente afectada por el racionalismo del valor de uso. Normalmente se parte de una cierta confianza en las mercancías, aunque no se crea en la mercancía individual; es decir, hay un pragmatismo cotidiano que impide que se llegue a poner en cuestión el supermercado como tal. Con la música pop ocurre más o menos al revés. Siempre existe un cierto escepticismo. Desde el principio siempre late una sospecha de que a uno le toman el pelo, de que todo es un negocio, un engaño, pero en el caso singular se da crédito a la mercancía y sus promesas son tomadas en serio. Sí que hay una confianza en la persona singular que se retransmite indexicalmente en la música pop. Se confía en ella, no como en un acto de compra o de intercambio, sino que se trata de otra forma de comunicación. Cuando esa persona aparece malhumorada, o incluso elusiva, ese comportamiento es algo que el público acepta como verdadero y genuino. En cambio, desconfía del funcionamiento de todo el aparato de la música pop, pues en él se muestra la realidad social de forma mucho más directa. El supermercado me invita a entrar y actúa como si el cliente fuera bienvenido, aunque en realidad tenga que pasar por caja y pagar, pero en la música pop todo son obstáculos, las vías de acceso están bloqueadas: es necesario tener entradas para ver el show, el *backstage* es un ámbito al que no tengo acceso, por todas partes hay reglamentos y seguridad, y hay locales en los que no puedo entrar si soy demasiado joven. En definitiva, la experiencia de la música pop está vinculada con que hay una serie de ámbitos de los que estoy excluido y tengo la sospecha de que el sistema que organiza todo me engaña de alguna manera, y que incluso los grupos están implicados en ello. Y a pesar de todo, estoy dispuesto a dar toda mi confianza a un determinado proyecto individual. Eso funciona de modo muy distinto a lo que ocurre con otros tipos de mercancía, como el queso de untar o los detergentes.

Por otra parte, la historia de la música pop está atravesada por una transformación del significado de la conformidad. Puede decirse que en los años cincuenta y sesenta la promesa de la música pop generó una gran necesidad de vigilancia. Llevar el pelo largo, ser un *biker* o tener una idea más o menos relajada de la sexualidad era algo arriesgado: no era algo deseable en todas partes, ni de la misma manera. De modo que la disconformidad no era algo deseado. Pero eso es algo que se transforma en el curso del tiempo. Podría decirse que la música pop es el medio que ha ayudado a que cristalizara y se popularizara un modelo de disconformidad normativa que impera en el presente. Pero lo que vehiculaba, en primera instancia, era el sentimiento de no estar integrado en un cosmos cultural extremadamente

conformista e integrador, el sentimiento de sentirse solo en él y querer formar nuevos grupos. Eso fue constitutivo de la música pop en los primeros veinte o veinticinco años, y solo entra en declive en la medida en que la actitud de disconformidad permite que surjan oportunidades profesionales, y con ellas medios de vida. Por ejemplo, a finales de los años setenta se entra en una situación en la que vestirse de forma original o diferente ya no era un signo de rebeldía, sino algo característico de gente que, de pronto, tenía mejores opciones para convertirse en modelo, o para llegar a trabajar en un determinado pub, o para llegar a ser artista. A partir de un determinado momento la no conformidad permitía que las opciones de vida se incrementaran y se optimizaran. De modo que el viejo patrón que se articulaba a partir de la sensación de “estoy solo, quiero integrarme, pero en un mundo distinto, no en el mundo realmente existente”, o “quiero un mundo distinto”, entra en declive. Pero eso genera a su vez un malestar frente a esta nueva situación de disconformidad normativa, y en las últimas dos décadas ha surgido también una sensación de que hay corrientes que se oponen a esta atmósfera en la que cada cual se encuentra en un estado de creciente aislamiento con sus propios talentos y a través de sus propios talentos, de que ese modelo de disconformidad ha permitido que se abran nuevas opciones de vida, pero genera también soledad. Frente a ello han surgido ideas sobre nuevas colectividades, grupos, poses, etc. Pero hay una gran bisagra, un punto de inflexión que articula este desarrollo histórico. Alrededor de 1990 había ya toda una serie de colectivos del arte de vanguardia y *underground*, así como entre DJs de música techno o en el hip hop, que solo operaban bajo pseudónimo, y en los años 2000 surgieron en Estados Unidos nuevos colectivos de música pop (No Neck Blues Band, Animal Collective), también gracias al movimiento *Occupy*; esa desconfianza hacia el ideal de la autorrealización tuvo sus antecesores en la preferencia por los pantalones vaqueros y las parkas en los años sesenta y setenta.

**JM – Las estrellas desempeñan un papel importante en el modo como la industria cultural fusiona la cotidianeidad con un mundo imaginario. Son al mismo tiempo cercanas e inalcanzables. En este sentido las técnicas de grabación son fundamentales, pues permiten hacer omnipresente su presencia corporal. ¿Cree que los análisis de Benjamin en este sentido siguen siendo relevantes? ¿De dónde viene la necesidad del público de acercarse a las estrellas, aunque a menudo sea solo como objetos parciales?**

DD - La cuestión es que la forma de comunicación de la música pop responde a algo así como una necesidad de ver y experimentar el mundo, y ahí la estrella singular no es tan importante. Lo importante es que se trata de una determinada persona que está disponible a través de estos canales. La cuestión es que, a partir de la experiencia de que he escuchado en mi casa la voz de Bob Dylan, que luego he vuelto a oír en un local, llego a descubrir que hay algo así como un mundo distinto, un mundo en el que se escucha esta música y en el que resuena esta voz tan especial por la que me siento atraído, que incluso me enamora. Más tarde uno descubre que se trata de Bob Dylan, que a su vez tiene un determinado look, un aspecto que puede resultar más o menos interesante o atractivo. Ahí surge una bifurcación. Unos asumen que basta con enamorarse de alguien que tenga el aspecto de Bob Dylan y que no tiene por qué ser él, eso da lo mismo. Se trata de poder vivir el mundo que todo eso me promete, no tengo por qué saber quién es exactamente la persona que genera eso. Otros comienzan a estudiar los textos y canciones de Bob Dylan, y descubren que ha escrito tal y tal cosa, y que con ello quería aludir a tal y tal cuestión, etc. De esta manera se vuelve a un modelo que ya no se ocupa tanto de la indexicalidad corporal de una persona, sino que remite a la especificidad de una persona de la que me puedo ocupar, como me puedo interesar por un poeta, un artista u otro representante de prácticas artísticas tradicionales. Incluso si comienzo a venerarlo con la exaltación clásica con la que se venera a ciertas estrellas -no tenemos por qué pensar únicamente en Bob Dylan, podría tratarse también de Madonna-, con esa típica adoración adolescente en la que uno tiene a su disposición muchas imágenes de esa persona, llega a saberlo todo sobre ella, incluso su signo del zodiaco, etc., esto no es lo mismo que experimentar a través de la voz y las grabaciones indexicales de una persona el contenido de realidad que me dice que hay un mundo distinto al que yo, como adolescente, o como persona solitaria, o como recién llegado, conozco, y que puedo acceder y vivir en ese mundo. Y para experimentar eso la identidad de esa persona no es importante.

Y en el caso de aquellos para los que la identidad singular de la estrella sí que es importante, podría decirse que para ellos la integración en ese mundo distinto no ha llegado a funcionar. En ese caso uno se queda en Bob Dylan, o en Madonna, pero no ha llegado a encontrar una vida distinta, no ha llegado a conocer la escena queer de la música house de Nueva York, sino que en cierto modo sigue en su dormitorio, no ha llegado a salir de su habitación de niños y escucha todo el día discos de Madonna, pero no logra salir de ahí. De modo que esta veneración por

las estrellas en sentido clásico desplaza esta posibilidad de que esa experiencia, de que esas promesas, puedan llevarte a algún otro sitio y se queda por así decir en la antesala de este deseo de conocer una vida distinta, un mundo distinto de relaciones sociales.

**JM – Me gustaría seguir preguntando sobre esta cuestión. Porque a menudo la distancia entre el mundo que la música pop pone ante tus ojos y el mundo en el que en realidad vives no es tan difícil de salvar. ¿Cómo funcionan entonces sus promesas? ¿Qué función cumplen? Y, si estas promesas abren realmente un mundo distinto en el que uno puede realmente participar, ¿con ello se cumple realmente la promesa de una vida diferente?**

DD – Aquí habría dos cuestiones. Por una parte, estaría el mero hecho de que una determinada persona, quien sea, se vuelve disponible a través de la música pop y las tecnologías de grabación. Esta promesa está vinculada únicamente al medio, a la técnica comunicativa; lo que está en juego en ella no son contenidos concretos, sino solo la frecuencia, la exactitud, la probabilidad de los contactos y con ello las posibilidades de apertura. Por otra parte, las promesas más concretas por lo general solo tienen la forma de una promesa, como huir, colocarse, ser *cool*, vivir muchas cosas, pero nunca dicen exactamente adónde huir, qué experimentar exactamente con qué drogas o qué sería exactamente lo mucho que habría que vivir. La música pop es por una parte es por una parte un teléfono y por otra parte un ferrocarril, pero son constelaciones históricas determinadas las que hacen que ciertos trenes lleven a la utopía y otros simplemente al Caribe. Pero para eso hay que saber cómo funciona el ferrocarril, u otros medios de transporte. Para los Sex Pistols, en la portada de Jamie Reid, los autobuses solo llevan a ninguna parte y al aburrimiento: *Nowhere and Boredom*.

**JM – En sus trabajos ha señalado repetidamente cómo la técnica fotográfica y la grabación de sonido han cambiado totalmente las condiciones de producción y recepción del arte. En este sentido ha hablado de un paso de la primacía de la producción a la de la recepción. ¿Qué quiere decir con ello? ¿Qué significa eso para la producción estética? ¿Y qué consecuencias tiene en el marco de los desarrollos recientes de la industria cultural?**

DD – En primer lugar, el énfasis en la recepción por parte de las artes que trabajan con medios indexicales responde a una disminución de la capacidad de controlar

aquello que atrae, interesa y entusiasma al público. En la pintura ese efecto sobre el público puede anticiparse, no tanto porque se pueda saber si la imagen que uno ha producido vaya a tener éxito o no, sino porque uno sabe lo que ha hecho para producir en el público un efecto determinado. En la música pop esto no resulta tan sencillo, puesto que el *punctum* no se puede planificar, y esa es la cuestión fundamental. Uno puede trabajar con ese supuesto, puede desarrollar estrategias. En mi trabajo, por ejemplo, he intentado desarrollar una teoría de la pose, partiendo de que la pose es un intento de mejorar las opciones para evocar el *punctum*, pero a pesar de todo la música pop no permite la misma seguridad en la planificación que otras prácticas artísticas. Eso implica que, a la hora de analizar lo que tiene lugar en la música pop, para poder sacar a la luz su historia, o también la historia de un determinado tipo de fotografía, es necesario tener en cuenta la recepción. Por supuesto, uno puede tenerla en cuenta también si se ocupa de la literatura, pero eso sería únicamente una dimensión entre otras de la historia de la literatura y sería posible optar por otras vías de acceso, por ejemplo, analizando las variaciones de la forma del soneto. Pero en el pop eso no es en absoluto posible, puesto que no hay otra cosa que grabaciones, y si no tuviéramos testimonios de cómo se han recibido esas grabaciones uno se encontraría mucho más perdido que en otras prácticas artísticas. En general uno puede elegir si adopta la perspectiva de la estética de la producción, de la estética de la obra o de la estética de la recepción, o si analiza cómo estas tres perspectivas se relacionan entre sí, pero en el caso particular de la música pop es necesario estudiar cómo se ha recibido algo en un determinado momento para poder decir algo al respecto. Cuando hoy se vuelven a publicar viejos discos de los años cincuenta o sesenta, a menudo hay gente joven que escribe sobre ello, pero en muchos casos no saben cómo se recibieron esos discos en su época. Eso a veces es interesante, pero a menudo se pierde la diferencia entre cómo esa música se escuchaba entonces y cómo se escucha hoy. Y hay suficientes ejemplos de que hay determinados productos que tienen una segunda, una tercera o una cuarta recepción que es completamente distinta del modo en que fueron originalmente recibidos. Eso tiene que ver con que esos productos pasan a percibirse de modo distinto, con que –como decíamos antes– puede pasar a primer plano algo que hasta entonces era secundario, y viceversa. Un ejemplo en este sentido sería David Axelrod, que en los años sesenta grabó una serie de discos hippies que tenían una pretensión soñadora, literaria y poética, pero que de fondo tenían también un buen *beat*. Hoy sus discos se han vuelto a descubrir, y ese *beat* es lo que ahora

parece importante, mientras que lo que supuestamente era el objeto de esta música, con sus referencias a William Blake, etc., no le interesa a nadie.

La otra parte de la pregunta tiene que ver con las consecuencias de este énfasis en la recepción para la industria cultural. Para una determinada parte de la industria cultural eso es sin duda un filón. Para la industria cultural desregulada que va desde los *reality shows* televisivos hasta los *influencers* de Instagram y los videos de TikTok es una situación de cazadores de oro, que permite que cierta gente haga mucho dinero de forma muy rápida, y en este sentido la industria cultural actual tiene muy poca estructura intermedia. Desde luego que hay proveedores, y está Facebook, Instagram o Meta, pero no hay nada que equivalga a lo que fueron en su día las compañías discográficas. Tan sólo hay éxitos más o menos azarosos a partir de ciertos fenómenos individuales que siempre operan a partir de la vivacidad, y que por lo general parten de relativamente pocas habilidades, relativamente poca pre-producción, relativamente poco tiempo de preparación, es decir, relativamente pocos elementos de aquello que clásicamente formaba parte de la producción artística. En cambio, tienen mucha espontaneidad, individualidad, vivacidad, indexicalidad. Y las grandes empresas como Meta operan dando por sentado que va a haber suficientes fenómenos de este tipo, y que por tanto no necesitan producirlos, no necesitan especificar normas, ni realizar un gran trabajo de reflexión para pensar cómo organizan todo eso, sino que son fenómenos que surgen espontáneamente. Las grandes empresas solo necesitan estar ahí, hacer valer su estructura y extraer los beneficios. Esa sería la última consecuencia que estos procesos tienen para la industria cultural, o que dan forma a estas dimensiones de la industria cultural actual.

**JM – La música pop, al igual que otros productos de esta nueva era estética, tal vez ya no pueda entenderse como un entramado coherente de significado. En ellas tal vez ya no cristalice una obra de arte que pueda entenderse en sentido inmanente. El poder de disposición de los artistas sobre el material está limitado por trazas de realidad que abren nuevas posibilidades artísticas. ¿Cree usted, entonces, que las aspiraciones clásicas de una subjetividad capaz de dar forma en su trabajo sobre el material, que fueron tan decisivas en la estética de Adorno, pueden reivindicar aún alguna actualidad?**

**DD –** Hay algo que me gusta mucho de los conceptos que Adorno utiliza, y creo que es posible seguir trabajando con ellos. En las artes plásticas, para toda la gente

que hoy opera con estéticas de la participación, fenómenos como los *reality shows* televisivos y las formas de participación propias de la *low culture* encarnan algo así como un estado del material en sentido adorniano, y eso es algo a lo que las propuestas artísticas tienen que reaccionar. Se trata de algo que es técnica y artísticamente factible, pero que solo funciona cuando se hace algo más que limitarse a integrar ese potencial de participación, o contentarse con producir algo similar. Es necesario reaccionar a lo que todo eso es e implica socialmente, y por supuesto la indexicalidad no es únicamente un hecho técnico y mediático con el que se denomina un concepto desde la teoría del signo, sino que eso tiene también una historia en la adaptación de la forma artística, en la adaptación de la industria cultural, en la adaptación a través de la historia de los medios. Y la tarea del artista actual estriba también en que ha de reaccionar a esta nueva situación histórica. Y hoy, por supuesto, no puede decirse que eso sea algo que se pueda controlar, que el o la artista que trabaja subjetivamente pueda tener bajo control todos los aspectos que eso implica como si el proceso se diera en un laboratorio, o incluso en un taller artístico. Este trabajo tiene que ver hoy con una pérdida de control.

En este sentido están, por ejemplo, los proyectos teatrales del dúo noruego Vegard/Vinge en Berlín, que duran desde seis minutos hasta ocho semanas, y durante ese tiempo tienen una sede, un teatro, una casa, pero tienen diferentes módulos con los que trabajan -tanto por lo que se refiere a la obra teatral misma como por lo que respecta a la pintura en el vestíbulo-. Pero la cristalización final del proyecto depende en buena medida de lo que pasa allí. A veces el resultado es una sesión de media hora y a veces de dieciséis horas. Pero no se trata de un procedimiento aleatorio, como en el Mauricio Kagel en los años sesenta y setenta, sino de un intento de trabajar a partir de la experiencia actual de *liveness* y *performance*. No es que estos proyectos sean un buen ejemplo para la indexicalidad, pero sí que son un ejemplo para dar cuenta de formas que operan a partir de la falta de forma que se produce en el arte actual. Y creo que estas tentativas pueden analizarse hoy con estos conceptos, pero cuando se opera con ellos hay que tener en cuenta qué es lo que estos conceptos captan de las nuevas condiciones, y este proyecto remite a algo más amplio, que no puede responderse tan rápido, pero en principio creo que es posible utilizar esos conceptos.

**JM - Hace veinte años señaló el paso de un pop “disidente” que había tenido lugar entre los años 60 y los 80 a un pop “generalizado”, que ya no podía enten-**

derse como algo contracultural, que no quería cambiar el mundo, sino que lo devoraba todo. Entonces escribió: “El pop como modelo específico de intensificación, dinamización, transformación y transgresión ha abdicado. Sus componentes pueden aplicarse a otras fórmulas”, pero ya no tiene fuerza trasgresora. ¿Qué ha provocado esta evolución? ¿Cómo ve este diagnóstico hoy? ¿Cómo describiría la situación actual?

DD - Esa es una pregunta a la que difícilmente puedo responder, puesto que tengo demasiado poco contacto con la música pop actual. Cuando escribí eso tenía aún mucho contacto con la música pop, y lo seguí teniendo diez o quince años más. Pero en algún momento eso vino a menos. Creo que puedo decir algo sobre cómo la música pop se distribuye hoy, sobre cómo está organizada, pero por lo demás puedo decir más bien poco. Sí que tengo la sensación de que las ideas al respecto siguen siendo más o menos las mismas. En años recientes, como 2006 o 2007, había una confianza en un vínculo de principio entre una cierta disidencia social y una determinada actitud musical, cuando surgieron toda una serie de grupos informales en Estados Unidos, que casi podrían llamarse *neohippies*, como Animal Collective o Sunburned Hand of the Man. Eran grupos que trabajaban de modo informal, con largas improvisaciones, y que sin embargo no provenían del jazz, sino que más bien operaban con materiales propios, y en parte estaban integrados por gente que venía del mundo del techno y trabajaban con la electrónica. Esa informalidad era en el fondo la mentalidad de la que surgieron movimientos como *Occupy*, una cultura anárquica que seguía estéticamente el modelo de David Graeber. Eso era algo que aún había entonces, y formalmente eran una especie de *beatniks*, pero en un momento histórico distinto. La cuestión es que desde entonces tengo la sensación de que eso, por así decir, es algo que está disponible como repertorio, es decir, que es algo que surge de determinados entornos culturales, fundamentalmente de clase media, y que por eso aparece una y otra vez, pero que hoy tiene menos relación con los desarrollos históricos de la que pudo tener en un momento anterior. Y si pienso en la Academia de Arte en la que doy clase, en la que puedo conocer a gente joven que en parte tiene posiciones muy bien definidas, debo decir que desde el punto de vista del contenido se hacen muchísimas cosas, pero que en lo fundamental las formas se han desarrollado más bien poco. Es decir, la posibilidad de describir el trabajo artístico actual con lo que mucha gente produce hoy teóricamente, discursivamente, argumentativamente, resulta muy insatisfactoria. No es que sea pesimista, porque la gente sabe mucho y está en

condiciones de decir muchas cosas nuevas y muy interesantes, pero no veo necesariamente la conexión entre ese nivel discursivo y lo que ocurre en las prácticas artísticas, tampoco en la música pop. Lo que se produce en la práctica artística resulta en comparación más convencional, o al menos no tan novedoso, como lo que se plantea en el plano argumentativo.

**JM – En sus escritos, la música pop no aparece solo como un desarrollo Inmanente, sino siempre en relación con las transformaciones de la sociedad del capitalismo tardío. El rock and roll como música de las metrópolis tenía que ver con la significación específica de la juventud en el capitalismo de posguerra, y además de dar expresión a elementos críticos del capitalismo cumplía también una función social. Después vinieron otros formatos que apuntaban a otras constelaciones sociales: primero el punk, luego el hip hop, más tarde el techno y el rave. ¿Qué ha provocado estos cambios? ¿Qué pretendían estos nuevos formatos? ¿Y qué dice eso de la nueva situación social?**

DD – Dicho de forma simplificada, todas las cosas que han pasado en los últimos 75 años a nivel de cultura juvenil o de música pop podrían haber pasado en otro momento. Siempre ha habido –y aún sigue habiendo– elementos que podrían haber favorecido su surgimiento. Pero la clave es si esas cosas llegan a tener una oportunidad, y esa es una cuestión que se plantea en diferentes planos. Uno de ellos es el desarrollo de la sociedad y del capitalismo a nivel macro. En este sentido no soy un partidario del determinismo histórico, y por eso no diría por ejemplo que en el paso del fordismo al posfordismo tenía que surgir ineludiblemente la música techno o algo parecido. Pero es cierto que el rock and roll de los años cincuenta era una música de jóvenes trabajadores a los que las mercancías les prometían más de lo que su realidad vital podía ofrecerles, y por ello esta música dio lugar a formas de rebeldía. Además, eso estaba vinculado con fenómenos como el movimiento de los derechos civiles o los sindicatos, y se vio a su vez reforzado por ellos.

Pero eso es solo el nivel macro en el que algo puede tener una oportunidad o no. Hay también otros niveles, como el que tiene que ver con el modo en el que están organizados los medios y la industria cultural. Por eso hay que tener en cuenta también si los fenómenos pueden tener una oportunidad de desarrollarse en este nivel. Hay planteamientos que pueden llegar a tenerla, por ejemplo, si consiguen adecuarse a los bruscos cambios en el plano mediático, y esos cambios

mediáticos no están necesariamente determinados por lógicas económicas. Por supuesto que hay una predisposición a que el capitalismo perciba los cambios mediáticos como oportunidades de negocio, pero hay muchos cambios que no se han percibido así, o procesos de transformación en los que la tecnología y la economía no han podido entenderse. Pero, a pesar de todo, para el desarrollo de la música pop ha sido importante que determinadas cosas tuvieran una oportunidad a nivel mediático y esa oportunidad no fue siempre algo social, sino que tiene que ver también con que una determinada praxis pudiera afirmarse, existir durante algo más de tiempo, que tuviera la posibilidad de desarrollarse y que pudiera seguir desarrollándose a fuego lento, por así decir.

Y el tercer nivel para que los desarrollos de la música pop puedan tener una oportunidad tiene que ver con la cultura, con los intelectuales y sus instituciones. Es decir, se trata del hecho que ya hemos mencionado de que para gente como John Lennon o Pete Townsend no había nada más que escuelas de arte, pero al fin y al cabo había escuelas de arte, y ese es también un presupuesto institucional para que algo pueda tener lugar, desarrollarse y alcanzar una forma lograda. El hecho de que el desarrollo del rock and roll al pop de los años sesenta, al beat y luego al rock progresivo tuviera lugar a través de Gustav Metzger y Eduardo Paolozzi no era algo que tuviera que darse necesariamente así, o que pudiera haberse previsto, pero de facto se dio así. Por eso es importante tener en cuenta, por ejemplo, qué interlocutores tienen los raperos cuando hablan de las condiciones de vida de los jóvenes afroamericanos. Pueden ser organizaciones sociales y políticas que se interesan por eso, o grupos dudosos como la Nación del Islam, mientras que otra generación tuvo por ejemplo como interlocutores a artistas de éxito como y eso implica también referencias muy distintas de las que podía ser por ejemplo Malcolm X o algo muy diferente. Y eso es también un plano importante en el que se decide si un nuevo desarrollo llega a tener la oportunidad de consolidarse o no, y ha habido fases en las que la cultura oficial, el mainstream por así decir, también ha contribuido a ello o ha ofrecido un suelo de resonancia relevante.

**JM – Si hoy en día han desaparecido las seguridades del capitalismo de bienestar que permitían algo parecido a una normalidad, las posibilidades de disidencia también se ven afectadas por ello. En una época de flexibilidad coactiva, survival of the cutest y doping sanguíneo bajo la coerción del capital, ¿es posible encontrar aún potenciales para una cultura resistente, capaz de experimentación y**

**hasta cierto punto autónoma?**

DD – Creo desde luego que la libertad de movimiento para experimentar con nuevas posiciones y actitudes en buena medida se ha perdido, al menos en comparación con la libertad que llegó a haber en los años sesenta. Pero lo que ha habido desde entonces –y creo que se trata de un desarrollo extremadamente ambivalente– es una creciente profesionalización de la vida, incluyendo sus posturas, actitudes, posiciones, etc. Eso que antes he denominado disconformidad normativa implica, por una parte, el fin de todo inconformismo, pues cuando algo es normativo ya no puede ser inconformista. Pero, por otra parte, no es del todo así. Pues esta sensibilidad profesionalizada, que sabe en todo momento a dónde debe acudir en busca de ayuda, que siempre tiene en mente los discursos psicológicos, o que es capaz de recurrir a saberes y conocimientos incluso en conversaciones cotidianas de Twitter, revela que la situación actual ha llevado en parte a una autodisciplina espantosa, o a una forma de individualismo que te vuelve estúpido, pero también ha llevado a un conocimiento de la subjetividad, a un *know how*. Dicho de forma marxista, ha habido un enorme desarrollo de las fuerzas productivas por el lado de la subjetividad, y un desarrollo que hasta ahora no ha sido aprovechado de forma óptima por el capitalismo, El hecho de que eso no haya sido completamente absorbido y aprovechado por el capitalismo es algo que debemos a la vieja resistencia individualista frente a su lógica. Por otra parte, hoy sabemos que ese aprovechamiento total no es en absoluto posible, porque el capitalismo está demasiado determinado por su dependencia de la energía, los recursos, etc., es decir, aún no es un capitalismo capaz de reducir todo a signos y símbolos. Pero, a pesar de todo, ha habido ciertos desarrollos, y creo que puede decirse que las personas somos hoy mejores máquinas, y eso implica por un lado que somos mucho más maquinales, y por tanto mucho menos capaces de emancipación, pero por otra parte somos también mucho mejores, y en cierto modo también mucho más capaces de superarnos a nosotros mismos. Y ese sería un modelo para pensar esta problemática.

JM – Sobre el estado actual de la música pop, ¿no sufre esta una pérdida de relevancia social en la fase digital de la industria cultural? ¿Su posición no se ha visto socialmente debilitada? Si la industria cultural no solo se ha convertido en segunda naturaleza –como Adorno señaló ya en los años sesenta–, sino que este proceso ha alcanzado unas nuevas dimensiones con los procesos de digitalización, ¿es posible aún subvertir la industria cultural desde prácticas artísticas?

**¿Qué significaría eso? Hace tiempo que el carácter mendaz de la industria cultural es conocido y aceptado. Entonces, ¿qué queda para la política emancipadora en el ámbito de la producción y el consumo de cultura?**

DD - La música pop nunca se ha acercado a la industria cultural desde fuera, siempre fue parte de ella, solo que a menudo logró superarla con sus propios recursos. Al mismo tiempo, la industria cultural no es simplemente falsa. Su ideología y su intención lo son, pero para eso necesita desarrollos técnicos, medios, que siempre tienen a su vez su propia lógica y a menudo son obstinados. La negación del arte podía ser falsa, pero la negación de la industria cultural no es lo verdadero. En la industria cultural y con ella, especialmente en las condiciones de la web 2.0 y más allá de ella, lo falso es la atracción de la integración, pues mientras que una única tecnología absorbe todas las actividades culturales y productivas, la dimensión social de las que éstas provenían y sus antagonismos “verdaderos” se vuelven invisibles. La negación determinada de esta falsa integración no es la desintegración, y tampoco es una forma de integración distinta, sino más bien algo así como *care-work*, atención, apoyo mutuo, es decir, una forma muy específica de política afectiva que tiene mucho en común con el arte, con el Soul. Eso es algo que solo se encuentra en las prácticas, y para lo que no hay recetas. Pero sigo pensando que el mal humor es una modalidad que siempre permite subvertir de manera efectiva la industria cultural.