

Ensaye

No más placeres. Mark Fisher, Joy Division y los futuros perdidos. Alrededor de una historia cultural de la música moderna de finales del siglo XX

Héctor Gómez Vargas

La música anuncia, pues es profética.
Jaques Attali, Ruidos

El ahora cultural: los varios pasados del presente

La historia parece haberse transformado en un loop.
Steyerl Hito, Arte Duty Free

La arqueología de medios (*media archeology*) es un movimiento académico que ha emergido y se ha venido haciendo visible en ambientes intelectuales y artísticos en el siglo XXI, y pretende entender la manera sobre cómo, en las últimas décadas, ha emergido una cultura digital, producto de un entorno de tecnología de alta definición, así como el advenimiento de lo que se comenzó a llamar a finales del siglo XX «nuevos medios» (*new media*).

De acuerdo con la arqueología de medios, las agendas de estudios e investigación de la cultura de medios de la modernidad tardía se han modificado, y ante la pregunta que varios movimientos contemporáneos se han hecho alrededor de lo que implica «lo nuevo» de los nuevos medios, la arqueología de medios ha puesto atención a los pasados de los últimos años, es decir, por lo menos de aquellos que emergieron a lo largo del siglo XIX y el XX. Uno de los rasgos que caracterizan a la arqueología de medios es pensar lo nuevo en lo viejo en forma paralela.

Una manera de entender el interés y el procedimiento de la manera como proceden algunos investigadores de la arqueología de medios puede ser a través de uno de sus principales difusores, Jussi Parikka,¹ cuando habla de la subcultura del *steampunk*. En la visión de Parikka, ese movimiento subcultural es algo más que un grupo peculiar de personas interesados en mezclar artefactos de la era victoriana dentro de entornos e intereses propios del siglo XXI, y para ello habla del «espíritu transdisciplinario» de la *Steampunk Magazine* que se describe como una revista de «moda, música, tecnología mal aplicada y caso. Y ficción». Dice Parikka al respecto:

¹ Jussi Parikka, *What is media archeology?*, p. 1.

It is a bag of mixed interests and hobbyist activities, as well as curiosity for technological knowledge that does not fall in with the usual sublimated way of approaching science and technology through simple linear progress myths that see old technology as just obsolete and uninteresting.

¿Es el tiempo mismo el que corre hacia atrás hoy en día? ¿Alguien le quitó su velocidad y su empuje hacia adelante y lo forzó a moverse en círculos? La historia parece haberse transformado en un loop.

Cuando Parikka habla de que la arqueología de medios puede ser vista como un nuevo historicismo, está poniendo el énfasis en algunas alteraciones en la cultura de la modernidad, en particular en la forma de experimentar la temporalidad, y eso ha implicado que la cultura contemporánea se encuentra en una «situación cultural ampliada».² Es decir, dentro de una cultura digital nos encontramos bajo un entorno post histórico, que se manifiesta cuando Parikka expresa que, si lo vintage es mejor que «lo nuevo», y que tecnologías de cine analógico y del video no solo son causa de una nostalgia, sino de la emergencia de una retro cultura que parece ser parte de la cultura digital. Es decir, lo nuevo, no el futuro, se construye a partir de la integración de elementos de diferentes pasados de la modernidad.

De otra manera, la «situación cultural ampliada» se puede observar en las observaciones sobre el arte que hace la artista Hito Steyerl³ cuando habla de la exposición de un tanque soviético en una exposición, y en particular cuando refiere que el rol del tanque que una vez estuvo activo terminó cuando se le colocó en el «exhibidor de lo histórico», pero que en un momento dado puede volver a ser llevado a una batalla. Entonces, ¿qué es un museo? Steyerl pregunta y reflexiona que los límites de una institución como el museo se han tornado borrosos, pero igualmente reflexiona que, con el ejemplo del tanque en el museo, «la historia invade a lo hipercontemporáneo»⁴ y se manifiesta actuando, simulándose y modificándose porque es «un jugador que cambia de forma, o un combatiente irregular». Y entonces hace la pregunta que está flotando en sus reflexiones:

Los cambios en la cultura y en el arte a los que refieren Parikka y Steyerl son solamente parte del escenario del ahora cultural. A partir de su propuesta de la modernidad líquida, a finales del siglo XX, Zygmunt Bauman regresaba de continuo a revisar la cultura, es decir, la cultura de la modernidad líquida, y observaba una serie de cambios a la manera como la antropología y la sociología la habían estudiado a lo largo del siglo pasado. Decía que «si hay algo en relación con lo cual la cultura de hoy cumple la función de un homeostato, no es la conservación del estado presente sino la abrumadora demanda de cambio constante»,⁵ es decir, «que sirve no tanto a las estratificaciones y divisiones de la sociedad como al mercado de consumo orientado por la renovación de existencias». Habría que considerar que el mismo Bauman hablaría de una de las manifestaciones de la modernidad líquida: la tendencia de la retrotopía, es decir, abandonar la idea de futuro, de la utopía, y más bien volver la mirada hacia atrás, hacia el pasado, porque adelante solo se aparecen mundos distópicos.

Cuando Bauman habló de la retrotopía⁶ mencionó la famosa tesis IX de Walter Benjamín⁷ donde habla del cuadro de Klee, *Angelus Novus*, que para Benjamín representa al ángel de la historia que en su vuelo hacia adelante vuelve la mirada hacia atrás y contempla una catástrofe que amontona «ruina tras ruina», y en su intento por detenerse e intentar reparar el desastre, una tempestad llega desde el Paraíso que lo empuja hacia el futuro. Termina Benjamín diciendo: «Lo que llamamos progreso es justamente

² *Ibidem*, p. 3.

³ Hito Steyerl, *Arte Duty Free*, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, p. 19.

⁶ Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, 2017.

⁷ Walter Benjamín, *Sobre el concepto de historia*, p. 310.

esta tempestad». Podría decirse que la cultura de la modernidad líquida es la tempestad que lleva a darle la espalda al ángel de la historia que avanza hacia el futuro, para contemplar las ruinas del pasado e ir por ellas, acumularlas para evadir el progreso.

Darle la espalda al ángel de la historia es abandonar la experiencia temporal y cultural de la modernidad de los siglos pasados, esa modernidad que se ajustaba a los procedimientos de la historia como un área del conocimiento del pasado de la humanidad. Es por ello que en la historia es donde se pueden encontrar algunas de las observaciones que exploran el ahora de la cultura a partir de lo que significa pasar a un tiempo más allá de la modernidad.

Cultura y los tiempos post históricos

La modernidad, nos recuerda el historiador Guillermo Zermeño,⁸ ha sido un término que designa a un tipo de experiencia temporal que se ha vinculado con lo actual, lo último, lo reciente, y la historia se constituyó como un saber estratégico para dar cuenta y articular los distintos pasados con diversos presentes, es decir, el tiempo histórico. Por su parte, el historiador Hans Ulrich Gumbrecht⁹ nos recuerda que ese tiempo fue un cronotopo específico que acompañó la edificación de una cultura histórica y que parece ser que es la que ha llegado a su fin. De ahí la inquietud de los historiadores en los tiempos recientes porque enfrentan los retos de encontrar la función y el tipo de historia por hacer en el siglo XXI,¹⁰ así como las reacciones han venido desarrollando para vincular las nuevas direcciones de la temporalidad, los pasados de las culturas de distintos momentos civilizatorios con la nueva actualidad.

Una de esas tendencias la representa la propuesta de François Hartog¹¹ alrededor de la noción de los re-

gímenes de historicidad, con la cual expresa que en el pasado se han dado distintas formas de organizar el tiempo a partir de una de sus tres dimensiones (pasado, presente y futuro), y lo que se viene experimentando desde las últimas décadas del siglo XX es un régimen de historicidad que gira alrededor del presente, al que se le ha venido llamando «presentismo». Siguiendo a Reinhardt Koselleck, Gumbrecht señala que la construcción temporal de la modernidad se caracterizaba por una relación asimétrica entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas, con un futuro abierto al que se le podía intervenir y a partir de ello se «creó la impresión de que la historia avanzaba a lo largo de una línea temporal. Sin embargo, desde finales del siglo XX, hemos dejado de percibir nuestro futuro como abierto». ¹² Su propuesta es que el presente se empuja cada vez más hacia el futuro, el presente se hace cada vez más lento, y dice:

Ahora bien, los espacios y ambientes del pasado se pueden reproducir en la práctica con una perfección técnica insospechada hasta hace bien poco, de manera que el presente se llena de un sinnúmero de pasados. Los dos movimientos, el de desplazar el futuro amenazante a un futuro lejano y el de rellenar el presente con múltiples pasados, convergen en la impresión de que, en el tiempo social postmoderno, el presente se dilata tanto que ningún futuro transportado al presente es capaz de convertirlo en pasado. Precisamente por esa razón se puede suponer que la posmodernidad no es una época más dentro de una secuencia de épocas (por ejemplo, dentro de una clasificación teleológica), sino la construcción filosófico-histórica realizada con épocas sucesivas que realmente han finalizado. Este sería un significado no trivial del predicado *posthistórico*. ¹³

De acuerdo con visiones como las de Gumbrecht, actualmente se vive dentro de entornos de vida y de

⁸ Guillermo Zermeño, *Historias conceptuales*, p. 25.

⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Lento presente*, p. 47.

¹⁰ Cfr. Guillermo Zermeño (editor), *Historia/Fin de siglo*, 2016; *Historia y graffía*, n. 21, «La función social de la historia», Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana.

¹¹ Cfr. François Hartog, *Regímenes de historicidad*.

¹² Gumbrecht, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Ibidem*, p. 32.

experiencia de tiempos de la posmodernidad. La cultura histórica se ha astillado e ingresado a una cultura posmoderna que ha venido formándose desde hace décadas.¹⁴

Culturas históricas de la música del rock: días de futuros pasados

*Los griegos tenían un dios que habitaba en el reino
de la acústica.*

Friedrich A. Kittler, *La verdad del mundo técnico*

Los sistemas de *streaming* para escuchar música no son solamente parte de las tecnologías digitales contemporáneas, también son tecnologías del pasado, donde se vinculan con otras tecnologías del pasado y son habitadas por tecnologías pasadas. A partir de la lectura del libro de Friedrich Kittler en el que habla sobre la presencia de la música desde épocas arcaicas, y de su presencia como una tecnología que permanece y se modifica con el tiempo, de que «la historia del oído en la época de su explotabilidad técnica siempre ha sido una historia de la locura»,¹⁵ pues una pieza musical, una canción, es una tecnología del pasado.

Hay en la música actual algo que se ha modificado en la manera de crear, distribuir y consumir la música moderna, y hay en ello no solo una historia de la música moderna, sino igualmente una arqueología de medios. Una forma de verlo es revisando los procedimientos empleados por la industria actual para crear éxitos, a diferencia de como se hacía en las últimas décadas del siglo XX.¹⁶ Otra forma es observar cómo la creación de nuevos formatos permitían la reproducción de música; el tránsito a lo digital no solamente implicó otras maneras de crear y escuchar sonidos,¹⁷ sino alteraciones como el hecho

de que la música de rock dejó de ser la más popular a finales de la década de los noventa o la pervivencia del pop junto con otros géneros que hoy son parte del escenario mundial de la música moderna.¹⁸

O, también, es posible ver los cismas a lo largo de periodos más largos en el tiempo, propios del arte como lo hace ver Ernst Jünger, que provienen de temporalidades de corte volcánico, que se han gestado a lo largo de civilizaciones, eras, creando grandes o pequeñas transformaciones en el arte, en el mundo social, político y económico.¹⁹

La música del rock es una manifestación del siglo XX y apareció en dos momentos importantes a mediados de ese siglo: un cambio radical en su segunda mitad que para algunos historiadores representó un nuevo siglo dentro del siglo, y el paso del modernismo al posmodernismo durante el cual, de acuerdo con Fredric Jameson, el arte dejó de tener un sentido y orientación histórica y se inclinó hacia un historicismo, es decir, el empleo de diferentes pasados para crear experiencias sensibles y estéticas.²⁰ Por ello es posible ver en la música moderna proveniente del rock del siglo XX una tendencia a crear algo nuevo a través de música, o sonidos vinculados a distintos pasados, como una forma de presentar una propuesta musical como algo actual, pero asimismo con un modo nostálgico alrededor de la ausencia de esos pasados.

Durante la segunda mitad del siglo XX se anunció varias veces que la música rock había muerto. Pero también se anunció que hubo revoluciones, re-vueltas, renovaciones a lo largo de cincuenta o sesenta años, hasta que a finales de ese siglo se comenzó a percibir que se estaba transitando a una condición de post rock.²¹ La música del rock tiene, por tanto, varios estratos de su propio pasado —los varios siglos del rock—; igualmente que con el cambio ha-

¹⁴ Cfr. Fredric Jameson, *Posmodernismo*.

¹⁵ Friedrich Kittler, *La verdad del mundo técnico*, p. 63.

¹⁶ Cfr. John Seabrook, *La fábrica de canciones*, 2019; Jonas Leijonhufvud y Sven Carlsson, *Spotify. Cómo una startup sueca ganó la batalla por el dominio del audio a Apple, Google y Amazon*, 2021.

¹⁷ Cfr. Jonathan Sterne, *MP3. The meaning of a format*, 2012; Stephen Witt, *Cómo dejamos de pagar por la música*, 2016.

¹⁸ Cfr. Derek Thompson, *Creadores de hits*.

¹⁹ Cfr. Ernst Jünger, *Acercamientos*, en particular el capítulo «Las bodas del Fígaro».

²⁰ Fredric Jameson, *op. cit.*

²¹ Simon Reynolds, *Después del rock*.

cia el siglo XXI, comenzó a pasar a una condición de culturas históricas de la música del rock.²²

En varias de sus obras, el crítico de música Greil Marcus ha trabajado a través de diversas maneras de abordar el pasado de algún momento o movimiento de la música de rock. De acuerdo con Marcus, la manera más habitual que se ha empleado para exponer el pasado, o la historia del rock, ha sido a través de los principios de la historiografía de la modernidad, es decir, un pasado lineal, sucesivo, que progresa y con un futuro abierto. La propuesta de Marcus es abrir las historias del rock para encontrar otras maneras de entenderlo en el pasado, en sus pasados, y poner en perspectiva los impactos culturales de rock, y los mismos procedimientos de hacer música y vincularse con sus pasados.²³ En uno de sus libros más importantes, *Rastros de carmín*, aborda el surgimiento del movimiento punk y expone que en su propuesta musical y cultural se encuentran presencias de pasados de variados periodos en el tiempo que con los punks se actualizaron y propiciaron una irrupción, un cisma, en la música pop e igualmente en la cultura. Esto implica que algunos movimientos o momentos del rock no solo ingresan en la historia de una cultura, sino que igualmente abren su propia historia cultural y, al hacerlo, hacían la historia del siglo XX.²⁴

Pero después de las culturas históricas del rock, en momentos donde se debate una condición post rock, las revisiones sobre sus propios pasados son una de las tendencias de historiadores y críticos de la cultura a finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Un ejemplo de ello son algunos de los libros de David Stubbs. Por ejemplo *Future days*,²⁵ sobre el movimiento musical de los inicios de los setenta conocido como el *krautrock*, explora, a través de materiales de archivo visuales y sonoros y de entrevistas con

²² Héctor Gómez Vargas, «Comunicación, pasados de la cultura y música de máquinas en el siglo XX», pp. 15-38.

²³ Greil Marcus, *La historia del rock and roll en 10 canciones*.

²⁴ Greil Marcus, *Rastros de carmín*, 2011.

²⁵ David Stubbs, *Future Days. El Krautrock y la construcción de la Alemania moderna*.

algunos de sus protagonistas, los pasados y presentes de esa música que parecía que iba a morir desde que intentó nacer, pero que ha pervivido a través de su influencia en música de momentos posteriores, décadas después. El *krautrock* fue un movimiento de resistencia a la cultura que se difundía en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial, una reacción a revisar sus pasados para crear algo nuevo, abrir un futuro cultural. Y en las historias que se narran en el libro hay muchos de esos momentos que parecen perdidos, olvidados, archivados.

En *Sonidos de Marte*, Stubbs revisa los distintos movimientos que dan vida a la música electrónica que, además de su vínculo con la música comercial, ha sido considerada como una de las tendencias del futuro del rock. Un movimiento que no solamente tiene varios pasados, antes de la misma música electrónica, y se abrió a otros movimientos posteriores al rock. Casi al final del Prefacio II, Stubbs expone lo siguiente:

Hay buenas razones para ceder a la desesperación, ¿pero qué perdemos si intentamos redescubrir en el mundo de la música electrónica del pasado no solo un halo de nostalgia, sino el halo de futuros posibles latentes que han sido meramente aplazados?²⁶

La perspectiva de Stubbs no solamente es la de una revisión como parte de un revisionismo simple que busca el pasado a la manera nostálgica. Más bien es una pregunta de su presente, de una revisión de aquello que estaba en forma latente, en esos pasados y en los momentos en que él conoció, sino que se pregunta en un momento de futuros clausurados de la música y de la cultura. La mirada es por esos futuros del pasado que fueron cancelados y que perviven en distintos pasados de los movimientos musicales que estudia. Son miradas de un crítico cultural al tiempo post histórico y bajo esas miradas se esbozan

²⁶ David Stubbs, *Sonidos de Marte. Una historia de la música electrónica*, p. 12.

perspectivas de comprensión de la cultura post histórica. Sus libros parecen ser una historia cultural de la música en la segunda mitad del siglo XX, bajo las condiciones y miradas de la música en el siglo XXI.

Historia cultural contemporánea: Días de futuros perdidos

El historiador Guillermo Zermeño refiere que la historia cultural tiene como uno de sus rasgos una vocación interdisciplinaria con el fin de estudiar todo tipo de fenómenos «sociales, intelectuales, políticos, económicos, jurídicos, filosóficos o artísticos»;²⁷ es decir, es un tipo de historia que pretende generar explicaciones de índole cultural a lo social y, ante ello, está abierta a emplear procedimientos de distintas áreas de las ciencias sociales y las humanidades.²⁸

Para Zermeño, la presencia reciente de la historia cultural, a finales del siglo XX e inicios del XXI, es debida a dos circunstancias recientes. Por un lado, «los desafíos abiertos por nuestras sociedades globalizadas, propias de un planeta interconectado, crecientemente cosmopolita»²⁹ y, por otro lado, se ha hecho presente la aparición de un nuevo régimen de historicidad denominado «presentismo».³⁰ Estas dos circunstancias conllevan, para Zermeño, una modificación epistemológica en la manera como se construye «lo histórico», donde la cultura es un espacio que posibilita esas discusiones y «cuyo objeto no es el pasado en sí, sino las relaciones que establece una sociedad con el tiempo». Las observaciones que llevan a Zermeño a plantear la importancia de la historia cultural en tiempos como el nuestro, y del reto epistemológico para la historia, nos lleva a considerar dos cosas.

²⁷ Guillermo Zermeño, «Apuntes sobre algunos conceptos de la historia cultural», p. 23.

²⁸ Para un acercamiento a las diferentes vertientes y etapas de la historia cultural, ver: Justo Serna y Anaclet Pons, *La historia cultural: autores, obras, lugares*.

²⁹ Guillermo Zermeño, «Apuntes», *op. cit.*, p. 24.

³⁰ Para un acercamiento al régimen histórico del presentismo, ver: Marek Tamm y Laurent Olivier (ed.), *Rethinking historical time: new approaches to presentism*, 2019.

De acuerdo con François Hartog, la emergencia de un régimen de historicidad se hace presente cuando la experiencia con el tiempo ha ingresado a un entorno borroso: no se tiene claro dónde está el pasado, el presente y el futuro. La pregunta que se hace Hans Ulrich Gumbrecht de cuándo comenzó el régimen de historicidad del presentismo que hoy parece estar vigente es la de ubicar los primeros síntomas de un ingreso a una singularidad donde la experiencia temporal de la sociedad comenzó a tornarse confusa, borrosa, distinta a la del pasado, y hace ver que para la década de los sesenta muchas cosas sucedieron, y ya para los setenta «el tiempo está parado y el presente se dilata cada vez más».³¹ Varios autores han señalado que la década de los setenta fue clave para entender lo que se vive en la actualidad³² y desde las primeras décadas del siglo XX, en las que el futuro se canceló, como lo ha manifestado explícitamente el filósofo Franco Berardi.³³

En su libro *¿Qué es la historia cultural?*, Peter Burke expone que fue en la década de los setenta en la que la historia cultural se orientó hacia el «giro cultural», que provenía de la antropología, de los estudios culturales y la sociología de la cultura, como una manera de encontrar explicaciones culturales a la sociedad de esos momentos. A ello se sumó la aparición del movimiento de la «nueva historia cultural», vinculada con el «nuevo historicismo» de la década de los ochenta; esto lleva a pensar que esas reorientaciones de la historia cultural fueron una reacción para dar cuenta de las transformaciones que en el mundo se estaban dando.³⁴ Podría pensarse que la historia cultural de los setenta comenzó a reaccionar a los primeros síntomas de un cambio de régimen de historicidad, y las observaciones de Zermeño de un renovado interés de la historia cultural, a la que llama «nueva» pero podría considerarse contemporánea para dife-

³¹ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 54.

³² Stuart Hall y Miguel Mellino, *La cultura del poder. Conversaciones sobre los cultural studies*.

³³ De Franco Berardi ver: *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk; La sublevación*.

³⁴ Peter Burke. *¿Qué es la historia cultural?*

renciarla de la que emergió en la década de los ochenta, cuando el mundo se torna global, interconectado, y es evidente que el régimen de historicidad ya se ha establecido desde la década de los noventa, en los momentos en que aparece la cultura digital.

Por otro lado, Zermeño hablaba de la importancia de un cambio epistemológico para tener una nueva «mirada historiadora», que permita reconocer las fronteras de las sociedades modernas respecto a las del pasado, en qué consiste la condición de modernidad actual. Para hacerlo retoma algunos elementos de la teoría de la sociedad moderna de Niklas Luhmann, en especial algunos apuntes de lo que se propone como un «giro historiográfico», donde el punto de partida es abandonar el trabajo de estudio de objetos para pasar al estudio de observaciones.³⁵ Es decir, como lo explica Alfonso Mendiola,³⁶ el historiador pasaría a ser un observador que realiza observaciones de segundo grado: explica las observaciones que se hacen o se han hecho sobre el pasado o en el pasado. No se trata de explicar el pasado, sus objetos, sus sujetos, sus prácticas, etcétera, sino las comunicaciones de aquellos que hablaban y daban cuenta de su presente, nuestro pasado, y que actuaron como observadores de su tiempo.

Tanto para Zermeño, como para Mendiola,³⁷ el trabajo del historiador es el de un observador de segundo grado como una de las pautas de la renovación de la historia cultural, y enfatizan los trabajos que provienen de lo que se conoce como la historia conceptual. Mendiola explica la importancia del estudio de los conceptos bajo la noción del concepto de Luhmann:

Los conceptos serían términos que se vuelven indispensables para la autodescripción de la

³⁵ Para una revisión de la teoría de Niklas Luhmann y de la manera como emplea la noción de observador: *La ciencia de la sociedad*, 1996.

³⁶ Alfonso Mendiola, «El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado», pp. 181-208.

³⁷ Alfonso Mendiola, «Hacia una teoría de la observación de observaciones: la historia cultural», pp. 19-25.

estructura social. Esto nos señala que no todas las palabras que aparecen se convierten en un acervo semántico de la sociedad. La cristalización de un concepto es un indicio de que la estructura social ha cambiado, y que necesita de ese nuevo concepto para dar cuenta de sí misma. El concepto de cultura, según los estudios de Niklas Luhmann, adquiere sus características más constitutivas a mediados del siglo XVIII. Además, los conceptos sintetizan el significado de un conjunto de experiencias históricas. ¿Qué experiencia histórica condensa la aparición del concepto de cultura en el siglo XVIII?³⁸

Las observaciones sobre las comunicaciones del pasado permiten entender la semántica por la cual los sujetos se vinculan a algo más amplio: la sociedad; las transformaciones de las comunicaciones en el tiempo permiten explicar tanto la constitución de la modernidad como una experiencia temporal, así como sus diferencias con sociedades de otros tiempos a partir de la observación de la semántica histórica.³⁹ Entonces, si el nuevo régimen de historicidad comenzó en la década de los setenta del siglo XX, observar las comunicaciones de algunos que lo observaron en esos tiempos permite entender cómo se fue conformando una nueva semántica diferente a las décadas pasadas de ese siglo y, si algo sucedió desde la década de los noventa es que en esos momentos la semántica del siglo XXI parece haberse establecido en las comunicaciones de la sociedad globalizada e intercomunicada. Es decir, en tiempos donde el futuro ya estaba cancelado, se comenzó a vivir dentro de futuros pasados, futuros perdidos.

³⁸ Niklas Luhmann, «La cultura como concepto histórico», *Historia y grafía*, pp. 11-34.

³⁹ Para una revisión de la semántica histórica en Luhmann: Frank Becker y Elke Reinhardt-Becker, *Teoría de sistemas. Una introducción para las ciencias históricas y humanidades*; Giancarlo Corsi, Elena Esposito y Claudio Baraldi, *Glosario de la teoría social de Niklas Luhmann*; Niklas Luhmann, *El amor como pasión*.

No más placeres: Mark Fisher, Joy Division y los Futuros Perdidos como síntoma

Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la política del siglo XIX.
Jaques Attali, Ruidos

Al inicio de su libro *Ruidos*, Jaques Attali esboza que el saber occidental ha intentado ver al mundo, «pero no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha», y por ello, agrega, no «ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente».⁴⁰

Punto significativo de la propuesta de Attali en su estudio de la economía política de la música es la observación de que la música no es un objeto de estudio, sino una manera de percibir al mundo, es decir, de observar la música en el mundo de los hombres en sociedad. Por eso expresa que al escuchar los ruidos «podremos comprender mejor a dónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles». Dirá que no sucede nada donde el ruido no esté presente y que la música, ruido organizado, anuncia a una sociedad, por ello «es profética», habla del mañana, de lo que está en formación. Dice Attali: «Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis».⁴¹

Observar la formación de ruidos que devendrán en la música del mañana es un acto de conocimiento de la sociedad misma, y para ello se requiere trabajar con las comunicaciones de un observador que en el pasado daba cuenta de lo que estaba en transformación. Una historia cultural de la música de las culturas del rock a finales del siglo XX que busque explorar lo que en esos momentos se está formando organiza el presente y altera la semántica social e histórica en las primeras décadas del siglo XXI; también implicaría localizar a un observador o una comunidad de observadores que observa u observa-

ba manifestaciones musicales que actuaban como comunicaciones que, a su vez faciliten observar el presente, nuestro presente.⁴² Sería un acto de observación de segundo grado: observar a observadores que revisan, reflexionan, proponen explicaciones de lo que las comunicaciones de un pasado, en este caso del médium de la música, manifestaban y eran creadas para su presente, pero hablaban de un futuro. Lo fundamental es observar los cambios de la semántica histórica de finales del siglo XX y explorar los sentidos de la transformación en las primeras décadas del siglo XXI a través de la música moderna del rock.

Algunos de los críticos de la cultura que han trabajado con el pasado de la música de rock de las últimas décadas pasarían bajo la figura de observadores de las transformaciones de la cultura contemporánea, y sus obras pueden ser vistas como historias culturales recientes de dichas transformaciones. Los autores de esos libros no trabajan en solitario sino en varias comunidades de profesionistas y académicos, compartiendo escritos, ideas y reflexiones. El mundo de los libros es solo un aspecto de su trabajo, igualmente está su participación en revistas, blogs y otros medios para difundir y compartir.

A nivel internacional hay algunos que han destacado y, de cierta manera, sus propuestas han sido importantes e influyentes para la elaboración de proyectos de indagación, reflexión y escritura; en las últimas décadas destaca la figura del crítico de la cultura contemporánea Mark Fisher. Cuando Fisher habla del grupo post punk Joy Division, banda que se desintegró conforme comenzaba la década de los ochenta, y dice que «importan más que nunca porque supieron captar el espíritu *depresivo* de nuestro tiempo» se presenta como un observador de su tiempo y localiza en la obra de Joy Division aquello que anunciaba lo que hoy parece ser una visión del capitalismo actual y de un tardo-modernismo generalizado. Es decir, Fisher es un observador y propone

⁴⁰ Jaques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, p. 11.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² Ver la teoría del observador y la observación en: Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de los sistemas*, en especial el capítulo VI. «El observador».

observar de cierta manera las comunicaciones creadas por Joy Division, y lo dice así:

Escuchando a Joy Division tienes la impresión inevitable de que el grupo, en su catatonia, estaba canalizando nuestro presente, su futuro. Desde un principio su obra estuvo ensombrecida por un presentimiento, la sensación de un futuro clausurado, las certezas disueltas, y tan solo un resplandor melancólico por delante.⁴³

Fisher escribe una entrada para su blog, K-Punk, que sería posteriormente publicado en libros, que tituló «No más placeres»⁴⁴ y este texto se convierte en un documento fundamental no solamente para tener un acercamiento a Joy Division, sino para hacerlo a través de propuestas del mismo Fisher sobre la cultura en la segunda década del siglo XX. Hay otros textos que hablan sobre Joy Division, pero pocos son los autores que adquieren una condición de observador para explicitar las transformaciones culturales contemporáneas.

Una declaración importante de Fisher en su texto sobre Joy Division es que no los escuchó sino hasta 1982, y por ello dice que, para él, Ian Curtis, cantante y uno de los líderes del grupo, «siempre estuvo muerto», y agrega:

Escucharlos por primera vez, con catorce años, fue como ese momento de *En la boca del miedo* de John Carpenter en que Sutter Cane obliga a John Trent a leer la novela, la hiperficción en la que está inmerso: toda mi vida futura, comprimida con fuerza en esas imágenes sonoras. Ballard, Burroughs, el dub, el disco, lo gótico, los antidepresivos, los psiquiátricos, las sobredosis, las muñecas cortadas. Demasiada intensidad para poder asimilarla. Ni siquiera ellos

⁴³ Mark Fisher, «No más placeres», p. 39.

⁴⁴ En español hay dos versiones de ese texto. El primero está publicado en el libro editado por Fruela Fernández, *Joy Division. Placeres y desórdenes*, versión que se trabaja en este texto; el otro está incluido en el libro del mismo Fisher: *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*.

comprendían lo que estaban haciendo. ¿Cómo demonios iban a comprenderlo?»⁴⁵

Lo declarado por Fisher marca la distancia y la perspectiva con la obra de Joy Division, tanto para señalar cuándo lo escuchó como para indicar el impacto que hubo en él, al tiempo que la escucha debió ser mediante distancia y retrospectiva, cubriendo un extrañamiento como una ausencia. Pero igualmente pudo comprender que lo que decían, y cómo lo hacían, cobraba más vigencia conforme pasaba el tiempo.⁴⁶

A través de su texto sobre Joy Division se podría ver que, para Fisher, el grupo de post punk de la ciudad de Manchester fue un síntoma que manifestaba las transformaciones en la economía, la cultura y la sociedad inglesa, algo que es posible observar, en parte, en su libro *Realismo capitalista*, sobre la cultura dominante y rampante en las primeras décadas del siglo XXI.

Un primer síntoma que presenta Fisher es el de los pasados clausurados, perdidos, algo que explicó en la presentación de su libro *Los fantasmas de mi vida*, y que desarrolló a partir de las propuestas de Franco Berardi, sobre todo en *Después del futuro*,⁴⁷ que implicaba que algo pasó en el siglo XX que se clausuró en el futuro, nuestro presente, y que fue el fin de algo. Fisher lo dice así:

Nos sabemos las letras como si las hubiéramos escrito nosotros, seguimos sus pistas hasta llegar a muchas habitaciones oscuras; escuchar sus discos, ahora, es casi como vestirse de manera cómoda y familiar... Pero ¿quién es ese «nosotros»? Tal vez fue el último «nosotros» del que toda una generación de aún-no-adultos pudo

⁴⁵ Mark Fisher, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁶ Mark Fisher padeció depresión y en varios momentos fue internado. Además, compartió con una generación de jóvenes una serie de influencias literarias y musicales, como fue el caso del líder de Joy Division, Ian Curtis, quien se suicidó, al igual que Fisher.

⁴⁷ Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida*.

sentirse parte. Había un extraño universalismo entre los devotos de Joy Division (dando por caso que fueses un chico, claro).⁴⁸

Uno de los temas que suele aparecer entre quienes hablan y escriben sobre Joy Division es la importancia que tuvo el hecho de que sus integrantes crecieron en la ciudad de Manchester, y las condiciones de esa ciudad para un joven a mediados de los setenta, así como los cambios que se dieron ahí después, a partir de la década de los ochenta.⁴⁹ Ciudad del pasado, lo que ahí sucedió para que surgiera un movimiento musical destacado y reconocido a nivel internacional y que uno de los principales grupos fuera Joy Division fue muy importante, pero esas condiciones ya no están, y parece que no volverá a suceder, algo se perdió, algo se cerró, ahora es otra cosa, ahora gravita como un pasado perdido. Dice Fisher:

Cada vez parece más claro que los años 1979 y 1980, con los que el grupo quedó identificado, fueron un umbral: el momento en que todo un mundo (socialdemócrata, fordista, industrial) se volvió obsoleto y los contornos de otro nuevo (neoliberal, consumidor, informatizado) empezaron a anunciarse. Por supuesto, este es un juicio retrospectivo; es raro que las rupturas se perciban en el momento en que suceden. Pero los setenta ejercen una fascinación particular ahora que estamos atrapados en ese nuevo mundo, aquel que Deleuze — empleando una palabra que acabaría asociada con Joy Division — denominó «sociedad de control». Los setenta son el periodo previo al cambio, una época a la vez amable y más áspera que la nuestra; las formas de seguridad (social) que entonces se daban por descontadas han sido destruidas, pero los prejuicios enfermizos que se manifestaban con impunidad se han vuelto inaceptables. Las condiciones que permitían la existencia de un grupo como Joy Division

⁴⁸ Mark Fisher, «No más placeres», p. 43.

⁴⁹ Cfr. Jon Savage, *Una luz abrazadora, el sol y todo lo demás. Joy Division. La historia oral*, 2021.

se han desvanecido, pero lo mismo ha ocurrido con cierta textura gris y lúgubre de la vida cotidiana en Gran Bretaña, un país que parecía haber prescindido sólo a regañadientes de las cartillas de racionamiento.⁵⁰

En varios de sus escritos Fisher habla del ahora cultural propio de lo que él denominó realismo capitalista y tiene que ver con la dificultad, o la incapacidad, de imaginar alternativas de futuro, y más bien desarrolla la tendencia de acomodarse continuamente en el presente. En *Los fantasmas de mi vida* se pregunta: «¿Dónde está el equivalente de Kraftwerk en el siglo XXI?», y agrega: «Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado». ⁵¹ Más adelante retorna al caso de Kraftwerk y expresa:

Si, de manera paradigmáticamente modernista, Kraftwerk utilizó la tecnología para permitir la emergencia de nuevas formas, el modo nostálgico subordinó la tecnología a la tarea de renovar lo viejo. El efecto fue disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto.⁵²

El crítico de la música y la cultura Simon Reynolds habla en su libro *Retromanía*⁵³ de la manera como la música pop quedó atrapada en su propio pasado en la primera década del siglo XXI, y en *Postpunk*⁵⁴ explora la actividad de un movimiento musical de la segunda mitad de los setenta que se caracterizó porque muchas cosas sucedían al mismo tiempo, todo el tiempo, y hubo una exploración de distintos momentos de la música y el arte en general, con el fin de proponer y desarrollar nuevas manifestaciones de la música. El *postpunk* es otro de los rasgos de los momentos previos a ingresar a una fase donde los

⁵⁰ Mark Fisher, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵¹ *Ibidem*, p. 34.

⁵² *Ibidem*, p. 38.

⁵³ Simon Reynolds, *Retromanía*.

⁵⁴ Simon Reynolds, *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*.

futuros de la música y de la cultura se cancelan, un régimen de temporalidad que tiende a ampliar y dilatar el presente recurriendo a los pasados ya conocidos, que retornan bajo la apariencia de lo nuevo.

Otro rasgo por el cual Joy Division es importante en el presente es debido a que manifestó uno de los rasgos de las sociedades del capitalismo tardío, o del realismo capitalista en la acepción del propio Fisher, es decir, la tendencia en los colectivos de las sociedades contemporáneas a padecer, o portar, depresión. En «No más placeres» menciona una de las canciones más populares de Joy Division, «She's lost control», y refiere que es «uno de los encuentros más explícitos con el encanto mineral de lo inanimado». La anécdota de la canción es una escena que observó Ian Curtis de una mujer joven que sufre una ataque de epilepsia, siendo epiléptico el mismo Curtis, y Fisher advierte que en la letra de la canción Curtis reniega de su enfermedad, da paso a expresarlo en la grabación de la canción que

[...] parece grabado en las conexiones sinápticas dañadas de alguien que está sufriendo un ataque; la voz sepulcral, anhedónica de Curtis regresa a él — como si fuera la voz de Otro, de Otros — en largos ecos expresionistas que se demoran como una niebla ácida.⁵⁵

Para Fisher, la diferencia de Joy Division con la música que le precedió es que no había una causa particular para su tendencia a la negatividad, ni algo necesariamente por lamentar, y por ello «cruzaba la línea que separa el azul tristeza (del blues) del negro de la depresión, entraba en el desierto y los terrenos baldíos donde no hay alegría ni pena. Ningún afecto»,⁵⁶ y agrega: «No había calor en las entrañas de Joy Division».

Las observaciones de Fisher, en cuanto a que uno de los rasgos de la obra de Joy Division fue la depresión, estarían cercanas a la experiencia como depresivo del mismo Fisher,⁵⁷ y por ello señala que

⁵⁵ Mark Fisher, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁷ Sobre la depresión en Mark Fisher, ver: Matt Colquhoun,

la depresión «no es tristeza, ni siquiera un estado anímico, sino una (dis)posición (neuro)filosófica»,⁵⁸ es por ello que afirma que «fue el grupo más cercano a Schopenhauer» y, al seguir a Schopenhauer, «a través del velo de Maya, salió del Jardín de las Delicias de Burroughs y se atrevió a examinar las repugnantes maquinaciones, que produce el mundo como apariencia».⁵⁹ Fisher se pregunta sobre lo que vieron entonces y señala:

Solo aquello que ven los depresivos, todos los místicos: la obscena sacudida de la Voluntad, ni viva ni muerta, que intenta mantener la ilusión de que este objeto esté fijado en el AHORA; este en concreto nos dará satisfacción, allí donde todos los objetos anteriores fallaron.

A diferencia de otras personas que han reflexionado y escrito sobre Joy Division, las observaciones de Fisher están orientadas a enmarcar la condición actual del capitalismo, y en esos esfuerzos hace reflexiones sobre las condiciones culturales de lo que está sucediendo con la experiencia temporal colectiva, los desajustes y quiebres en el tiempo que han venido propiciando la presencia de los recursos de la cultura digital, que bajo la recuperación de sus archivos y su empleo como una «memoria cultural», «es la pérdida misma la que se ha perdido»,⁶⁰ y eso no solo ha propiciado, en términos de Hartog y de Gumbrecht, la emergencia del régimen histórico del presentismo, sino una nueva condición ontológica: la realidad del capitalismo tardomoderno como la única realidad real, posible y deseable. Un cambio de régimen cultural.

La cultura que proviene, y ha provenido, de los medios de comunicación, la industria del entretenimiento, las nuevas condiciones de la sociedad espectáculo, como les llamó Guy Debord, en la era de la

Egreso. *Sobre comunidad, duelo y Mark Fisher*.

⁵⁸ Mark Fisher, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁰ Mark Fisher, *Los fantasmas*, *op. cit.*, p. 26.

distracción, como la llama Derek Thompson,⁶¹ son parte de esa nueva condición ontológica, post histórica, post cultural. Sin que lo haya expresado así, algunas de las reflexiones de Fisher son las de un observador que busca comprender lo que ha venido sucediendo con la sociedad y la cultura, que busca encontrar esos pasados ya perdidos en los que sería posible observar, en su material expresivo, en sus comunicaciones,⁶² el cambio de una semántica propia del cambio de régimen de historicidad, lo que ahora acontece dentro de la vida social y cultural.

Es posible ver que los apuntes que Fisher hace sobre Joy Division tienen algunos de esos rasgos: pasados perdidos, el momento y las condiciones que hicieron posible su presencia, su pasado, y que ahora son parte de la realidad de la vida anímica, afectiva, íntima, de los grupos de personas, de las sociedades y colectivos. Y esa vida personal es parte de las condiciones necesarias para la continuidad de las sociedades actuales. Una de esas condiciones parece ser el mundo sombrío, distópico, depresivo, esos mundos que están presentes en la obra de Joy Division.


No lo expresa, ni lo sugiere, pero las reflexiones de Fisher sobre Joy Division pueden llevar a pensar su obra a la manera de un síntoma por manifestarse en los ámbitos del realismo capitalista, como lo hace al abordar el tema de la condición de la ideología en el mundo contemporáneo, y cita a Slavoj Žižek:

Si nuestro concepto de ideología sigue siendo el clásico, en el que la ilusión se sitúa en el conocimiento, entonces la sociedad actual ha de parecer posideológica: la ideología que prevalece es la del cinismo; la gente ya no cree en la verdad ideológica; no toma las proposiciones ideológicas en serio. El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Y en ese nivel, estamos, claro está, lejos de ser una sociedad posideológica.

⁶¹ Derek Thomson, *op. cit.*

⁶² Cfr. Ian Curtis, *En cuerpo y alma. Canciones de Joy Division.*

ca. La distancia cínica es solo un camino-uno de muchos-para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, *aún así lo hacemos.*⁶³

Como le sucedió a Mark Fisher que escuchó a Joy Division cuando Ian Curtis, y el mismo grupo, habían desaparecido, ¿qué es escuchar ahora a Joy Division a más de cuarenta años de su desaparición? ¿Estará presente «el encanto mineral de lo inanimado» en su obra? ¿Hay un encanto por sus canciones, sus discos, o parte de las atmósferas de su vida que encuentran quienes los escuchan y lo siguen? ¿Qué abismos hay entre lo que es escuchar en la actualidad una canción como «Love will tear us apart», los usos que le dan la mercadotecnia, y los momentos cuando se comenzó a escuchar en la radio por primera vez? ¿Qué hay de esas observaciones que han hecho sobre Ian Curtis y el grupo, en relación con que su obra la crearon bajo condiciones proféticas, es decir, la escribieron para nuestro futuro, en su presente? Es decir, ¿hoy siguen siendo proféticas o qué? En el presente, ¿dónde están los Joy Division que nos hablan del futuro? 

Fuentes

Attali, Jaques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México D. F., 2011. Bauman, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, FCE, México D. F., 2011. Bauman, Zygmunt, *Retrotopía*, FCE, Ciudad de México, 2017. Becker, Frank y Elke Reinhardt-Becker, *Teoría de sistemas. Una introducción para las ciencias históricas y humanidades*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2016. Benjamín, Walter, *Sobre el concepto de historia*, en *Obras*, Libro I/Vol. 2, Abada, Madrid, 2008. Berardi, Franco, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Enclave de Libros, Madrid, 2014. Berardi, Franco, *La sublevación*, Sur+, Oaxaca, 2014. Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós, Madrid, 2006. Colquhoun, Matt, *Egreso. Sobre comunidad, duelo y Mark*

⁶³ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, p. 61.

- Fisher, Caja Negra, Buenos Aires, 2021. Corsi, Giancarlo, Elena Esposito y Claudio Baraldi, *Glosario de la teoría social de Niklas Luhmann*, Anthropos/Universidad Iberoamericana/ITESO, México D. F., 1996. Curtis, Ian, *En cuerpo y alma. Canciones de Joy Division*, Malpaso, Barcelona, 2015. Fisher, Mark, «No más placeres», en Fruela Fernández (editora), *Joy Division. Placeres y desórdenes*, Errata naturae, Madrid, 2018. Fisher, Mark, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018. Gómez Vargas, Héctor, «Comunicación, pasados de la cultura y música de máquinas en el siglo XX», en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, Época III, Volumen XXVI, Número VI, Primavera 2020, pp. 15-38. Gumbrecht, Hans Ulrich, *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*, Escolar y Mayo, Madrid, 2010. Hall, Stuart y Miguel Mellino, *La cultura del poder. Conversaciones sobre los cultural studies*, Amorrourtu, Buenos Aires, 2011. Hartog, François, *Regímenes de historicidad*, Universidad Iberoamericana, México D. F., 2007. *Historia y grafía*, número 21, «La función social de la historia», revista del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, 2003. Jameson, Fredric, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, La Marca, Buenos Aires, 2012. Jünger, Ernst, *Acercamientos. Drogas y ebriedad*, Tusquets, Barcelona, 2008. Kittler, Friedrich, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, FCE, Ciudad de México, 2018. Leijonhufvud, Jonas y Sven Carlsson, *Spotify. Cómo una startup sueca ganó la batalla por el dominio del audio a Apple, Google y Amazon*, Conecta, Ciudad de México, 2021. Luhmann, Niklas, *La ciencia de la sociedad*, Anthropos/Universidad Iberoamericana/ITESO, México, 1996. Luhmann, Niklas, «La cultura como concepto histórico», *Historia y grafía*, No. 8, 1997, pp. 11-34. Luhmann, Niklas, *Introducción a la teoría de los sistemas*, Universidad Iberoamericana/ITESO, México D. F., 2007. Luhmann, Niklas, *El amor como pasión*, Península, Barcelona, 2008. Marcus, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 2011. Marcus, Greil, *La historia del rock and roll en 10 canciones*, Contra, Barcelona, 2014. Mendiola, Alfonso, «El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado», *Historia y grafía*, No. 15, 2000, pp. 181-208. Mendiola, Alfonso, «Hacia una teoría de la observación de observaciones: la historia cultural», *Historias*, INHA, No. 60, pp. 19-25. Parikka, Jussi, *What is media archeology?*, Polity, Londres, 2012. Reynolds, Simon, *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Caja Negra, Buenos Aires, 2010. Reynolds, Simon, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Caja Negra, Buenos Aires, 2012. Reynolds, Simon, *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013. Savage, Jon, *Una luz abrazadora, el sol y todo lo demás. Joy Division. La historia oral*, Sexto Piso, Madrid, 2021. Seabrook, John, *La fábrica de canciones. Cómo se hacen los hits*, Reservoir Books, Barcelona, 2019. Serna, Justo y Anaclet Pons, *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Akal, Madrid, 2005. Sterne, Jonathan, *MP3. The meaning of a format*, Duke University Press, Durham y Londres, 2012. Steyerl, Hito, *Arte Duty Free: el arte en la era de la guerra civil planetaria*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018. Stubbs, David, *Future Days. El Krautrock y la construcción de la Alemania moderna*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015. Stubbs, David, *Sonidos de Marte. Una historia de la música electrónica*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019. Tamm, Marek y Laurent Olivier (ed.), *Rethinking historical time: new approaches to presentism*, Bloombury Academic, Londres/Nueva York, 2019. Thompson, Derek, *Creadores de hits. Cómo triunfar en la era de la distracción*, Capitán Swing Libros, Madrid, 2018. Witt, Stephen, *Cómo dejamos de pagar por la música*, Contra, Barcelona, 2016. Zermeño Padilla, Guillermo, *Historias conceptuales*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2017. Zermeño Padilla, Guillermo, «Apuntes sobre algunos conceptos de la historia cultural», en Norma Durán (coord.), *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2017. Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México D. F., 1997.