



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas  
ISSN: 1405-2210  
januar@uol.mx  
Universidad de Colima  
México

## Días después del mañana. Músicas y regímenes de historicidad: de culturas y públicos antes del Streaming

**Gómez Vargas, Héctor**

Días después del mañana. Músicas y regímenes de historicidad: de culturas y públicos antes del Streaming

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXV, núm. 49, 2019

Universidad de Colima, México

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31658531011>

© Todos los Derechos Reservados

© Todos los Derechos Reservados



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

## RESEÑAS

# Días después del mañana. Músicas y regímenes de historicidad: de culturas y públicos antes del Streaming

Days after Tomorrow. Music and Regimes of Historicity:  
Cultures and Audiences Before Streaming

Héctor Gómez Vargas daleidu@gmail.com  
Universidad Iberoamericana León, México



. Cómo dejamos de pagar por la música: El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería.. 2016. Barcelona. Contra. 327pp.

**Palabras clave:** Un vocabulario de la cultura y la sociedad, Buenos Aires: Nueva Visión, p, 16

*No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.*

*Fuente: Jaques Attali, Ruidos.*

## Primero

De acuerdo con la revista *Billboard*, que publicó en septiembre de 2016 una lista de los cien mejores libros sobre música de todos los tiempos, el libro de Stephen Witt (2016), *Cómo dejamos de pagar por música (How music got free)*<sup>1</sup>, ocupaba la posición 89. El libro fue publicado en 2015 y trata de una historia vieja para la cultura en la era digital: cuando la música se trasladó al formato mp3. El libro de Witt es producto de una intensa y minuciosa investigación que se concentra en un lapso de tiempo que va entre 1992 y 2007, es decir, de algo que comenzó a acontecer hace veinticinco años y que hoy nos parece algo muy, muy lejano, pero que, por la distancia de tiempo, no necesariamente puede ser considerado como algo histórico porque igualmente tiene algo que es muy cercano en los tiempos recientes, pero que todavía está en definición.

A simple vista, el libro de Witt trata de la forma como las personas comenzaron a escuchar música digital a la que se podía acceder a través del ciberespacio, pero lo que está de fondo es el traslado de la cultura ante la emergencia de un nuevo modelo de negocios que alteró a la industria del entretenimiento. No es poca cosa ni de poca monta lo que relata Witt porque, por un lado nos relata aquello que señalaba Benjamín (2008) de cómo las mercancías cambiaron el “*entorno objetual del hombre*” en el París

Estudios sobre las Culturas  
Contemporáneas, vol. XXV, núm. 49,  
2019

Universidad de Colima, México

Recepción: 14 Febrero 2019  
Aprobación: 15 Abril 2019

Redalyc: [https://www.redalyc.org/  
articulo.oa?id=31658531011](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31658531011)

de Baudelaire y eso significó la ruptura con la autoridad que fundaba la continuidad y la tradición en el régimen del pasado; por otro lado, y como señalaba en su texto, “*París, capital del siglo XIX*”, hace de manifiesto la manera cómo un

*nuevo medio de producción, que inicialmente se encuentra dominado aún por el anterior (Marx), corresponde en la conciencia colectiva a ciertas imágenes, en las que lo nuevo se confunde con lo antiguo.*

La historia que relata Witt es de aquéllas que permiten poner en contexto y con la distancia necesaria para entender por qué las cosas parecieron cambiar de un día para otro y ganar claridad de algo que en esos momentos estaba en plena transformación debido a que por décadas fue habitual, una alteración de aquéllas como las que relata Williams (2003) en la introducción de su libro, *Palabras clave*, de cuando regresó a su país después de estar de servicio en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial y lo conversaba con un amigo que tenía una experiencia similar una vez que regresaron a su país y el extraño mundo que encontraron, que les rodeaba, y llegaron a la conclusión de que los demás “*no hablan el mismo idioma*”.

Cuando Witt abre su libro indicando, “*Soy miembro de la generación pirata*”, lo que está señalando es el abismo en la experiencia de generaciones que crecieron escuchando música y que se puede sintetizar con otra imagen que indica en el prólogo: la manera de escuchar música a través de conformar una colección personal fue sustituida por la piratería, gracias a la cual se podía tener y compartir toda la música disponible del pasado y donde lo “*más difícil era decidir qué escuchar*”.

A finales del siglo XX varios historiadores escribieron sobre lo que fue el proyecto como siglo y algunos indicaban que fue un siglo corto porque concluyó en 1989. Si para los historiadores el fin de la Segunda Guerra Mundial fue un período de transición radical a escala mundial, que para muchos definió el fin de la primera modernidad, el período de finales de los ochenta y los noventa fue un entorno de tránsito del mundo hacia otra cosa. Si el fin del proyecto del siglo XX concluyó en 1989 con la caída del muro de Berlín, como han dicho algunos historiadores, igualmente se puede contemplar con la propuesta de varios autores del libro *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*, (Fisher, 2014) de que la figura de Michael Jackson, su lugar dentro del espectáculo a escala global, manifiesta y sintetiza la economía política y simbólica dominante durante los ochenta y los noventa, y el inicio del proyecto del siglo XXI se puede encontrar en la manera como la industria de la música, así como la del entretenimiento, encuentra en el *streaming* un modelo de negocios sustentado en una propia economía política y simbólica cuyos antecedentes relata Witt en su libro.

Una forma de abordar el libro de Witt es revisarlo como un intento a la vez histórico y arqueológico por saber qué ha estado sucediendo con la música desde hace más de dos décadas, un período de tiempo donde lo digital emergió. En el armado del libro se trabaja con tres historias que corren en paralelo desde mediados de los noventa hasta 2007, un lapso

temporal de unos cuantos años, pero decisivos debido a que en ellos se manifiesta que ya no se escucha la misma música, ni de la misma manera, y con ello, la cultura ha cambiado y ha pasado a ser otra cosa un tanto distinta.

La primera historia remite a la industria de la informática y la manera como se desarrolló la propuesta del mp3, todas las circunstancias que debieron suceder y enfrentar para ser aceptada por la industria de la música como el formato generalizado, la pauta para la sustitución del compact disc por las descargas hasta la llegada del streaming al sistema. La segunda historia gira alrededor de la industria de la música y la trayectoria de Doug Morris, un personaje clave desde la década de los sesenta que bajo su dirección la música ingresó al siglo XXI, y quien con la llegada del ciberespacio impulso un nuevo modelo de negocios para la música popular, que fue fundamental en el giro de música que se produciría desde mediados de la década de los noventa y que hoy se escucha en todo el mundo impulsada por diversos sistemas de streaming. La tercera historia es sobre las comunidades emergentes del ciberespacio al relatar la historia de un hombre de Carolina del Norte, quien comienza a trabajar en una planta de PolyGram donde se fabricaban los discos compactos y que con los años ingresaría a la red de piratería más grande en el naciente ciberespacio y a partir de la cual aparecieron propuestas como las de Napster o los torrents. Tres historias que manifiestan cómo algo fue sucediendo y cómo lo cambió todo.

Una de las cosas que se hace evidente a lo largo de las tres historias es el hecho de que la música de rock deja de ser la música dominante y principal de la industria del entretenimiento, lo cual marcaba el fin de una era en la música que comenzó en los sesenta, ya que a mediados de los noventa le cedía el terreno a otras manifestaciones musicales y artísticas, y con ello, casi dos décadas después, permite pensar en aquello que se ha estado formando desde entonces con la música, después de las culturas del rock.

## Segundo

La manera en que la gente escucha música no es un asunto menor. En términos de Attali, la música es la manera como una sociedad organiza el ruido, es un acto civilizatorio. Cuando se habla de que se ha transitado en la música a una condición que se puede denominar como “*después de la música de rock*” quiere decir que hay un cambio en cómo se venía organizando la cultura.

Desde que la música de rock pasó a una etapa de madurez a mediados de los sesenta se comenzó a hablar de la muerte del rock. Reynolds (2010), en su libro, *Después del rock*, señala ciertas tendencias desde la década de los noventa que pretenden hacer música más allá de lo que musicalmente caracterizó al rock en las décadas anteriores. Pero para hablar de una condición de después del rock igualmente se tendría que hablar de algo más allá de lo indicado por Reynolds en su libro y que lleva a pensar dos opciones: que deja de ser la música predominante y más popular

para la industria musical, y aquella que debe transformarse en otra cosa o mantenerse como parte de la cultura residual.

En febrero del 2017, el economista Derek Thompson (2017) escribió para *The Atlantic* un texto intitulado, "*The Sad State of Rock at the Grammys*" donde señalaba la "*áspera noche para el rock*" porque, a diferencia de diez años atrás, cuando todavía la música de rock era el principal protagonista y atractivo de la ceremonia de los Grammys, en esa ocasión varios músicos y bandas representativos del rock clásico aparecieron como comparsas de músicos jóvenes y sólo aspiraban a competir por un premio entre todos ellos. Thompson se pregunta cómo la música de rock se agotó y, a partir de una investigación publicada en 2015, (Mauch et. al, 2015) propone que todo se remite a 1991 cuando Billboard modificó la manera de medir y dar cuenta de los discos más vendidos en Estados Unidos al consultar las listas de ventas de manera directa de los monitores de las estaciones de radio y de las tiendas de discos, y a partir de lo cual el rock dejó de estar en las listas de los cien discos más vendidos o escuchados de la semana, y le cedió el lugar al hip hop y a otros géneros musicales que estaban en formación. Thomson menciona que para los siguientes veinticinco años lo que ha dominado las ventas y preferencias ha sido la música country, el pop y el hip hop, ritmos que se han diversificado para producir la música que hoy domina el mercado, y que es posible ver en el pop infectado de hip hop de Justin Bieber, el country-pop de Lady Gaga y el country-rap de Florida Georgia Line.

El señalamiento de Thompson de que aquello que hoy predomina es algo que se mueve por una mezcla promiscua del hip hop, el country, el pop y el rap, es otra forma de entender cómo se ha pasado a una condición posterior del rock en la música, e igualmente tiene que ver con las alteraciones que provienen de las formas de escuchar música en los tiempos recientes y que es claro en las estadísticas y mapas de consumo a nivel mundial en las diversas plataformas de streaming. Pero lo que está de fondo en las observaciones de Thompson es el cambio de la economía política de la industria musical a partir del desarrollo de lo digital y la vida en el ciberespacio y que ello ha venido propiciando una alteración de índole civilizatorio por sus impactos en la cultura y la comunicación, algo que queda mejor enmarcado y narrado en las tres historias del libro de Witt.

Observaciones como las de Thompson parecen indicar la necesidad de hacer un alto y reflexionar el sentido de seguir estudiando la música de rock. Como sucede con los estudios de la historia en la actualidad, que han de resolver la vigencia de su campo de estudios porque el fundamento de entender el pasado a la manera como se conceptualizó y se desarrolló desde los inicios de la modernidad se ha disuelto y por lo tanto deben de dar respuesta a por qué seguir estudiando el pasado. Los estudios de la música de rock han de responder por qué y cómo investigar a las culturas del rock que han pasado a ser otra cosa dentro del entorno de la música y la cultura, algo así como las culturas históricas del rock.

Pero dentro de los estudios de la música las cosas tendrían que verse desde la manera como la cultura se ha alterado a partir de la presencia

del ciberespacio y de lo digital, y desde ahí entender lo que significa que la música de rock ha dejado de ser el género dominante de la industria de la música. Asimismo, se tendría que explorar el hecho de que se haya tenido que pasar por un proceso de hibridación y mutación a lo largo de más de veinte años, porque algo muy fuerte aconteció en el tránsito del siglo XX al XXI que tiene que ver con la manera que los nuevos medios de comunicación comenzaron a mediatizar la vida social, que en gran parte cobra sentido cuando Stephen de Witt señala en la introducción de su libro que el secreto de todo era que el “*internet estaba compuesto de personas*”.

Desde los inicios de los noventa ha estado presente la atención de lo que ha sucedido con la música bajo los entornos de la cultura digital porque desde sus momentos se ha observado una transformación y un desarrollo hacia nuestros días. (Howard & Jones, 2004) Varias de esas transformaciones han estado alrededor de varios cambios de tecnología que se dieron desde siglos atrás, y algunas en el siglo XX, como señala Goodal (2000) en su libro, *Big Bangs: The story of five discoveries that changed musical history*, y una de ellas se refiere a la manera como la presencia de la radio comercial en la década de los treinta y cuarenta afectó a la industria de la música al proponer otro modelo económico para escuchar música, cómo se logró recuperar y lograr un equilibrio con la industria de la radio a partir de la emergencia del rock and roll en la década de los cincuenta. En los primeros años del siglo XXI las reflexiones e investigaciones daban cuenta del modelo de escuchar música a partir del compartir archivos, y las dos grandes tendencias que esto traería: la cultura de la participación de comunidades de internautas y la industria de la música que enfrentaba a la piratería que actuaba y se organizaba en el ciberespacio. Más allá de que la música de rock dejó de ser la música más escuchada, porque, como le dijo uno de los principales ciberpiratas a Witt, el rock de la época “*era una mierda*”, lo que se activaba era esa pauta de escucha musical en la década de los treinta de preferir escuchar la música en la radio porque era gratis. Y con ello, el mundo del rock pasó a otra condición: dejó de ser lo que movilizaba al mercado de la música y generaba el equilibrio con los medios de comunicación tradicionales, y con los medios en la era de las redes sociales y del *streaming*.

### Tercero

Al final del libro se incluye un postfacio. Stephen Witt explica que una vez que el libro estaba en prensa, un hombre lo buscó para hablarle de la Comunidad, como se le conocía al grupo de piratas organizados alrededor del mundo, y que el hombre se identificaba en la Comunidad como Capone, quien entre mediados y finales de los noventa llegó a ser el líder de la Comunidad. Por ello era importante incluir la entrevista al final del libro.

El postfacio termina cuando están por despedirse después de la conversación, y Witt le pregunta por las condiciones contemporáneas de la piratería online, a lo cual Capone sólo le respondió: “*Supongo que*

*todavía se puede hacer... O también puedes hacer lo que hago yo: pagar nueve dólares al mes por Spotify, como todo el mundo”.*

Las palabras de Capone bien pueden sintetizar lo que en estos tiempos tiende a suceder en cuestión de acceder a la música: todo mundo paga una cuota mensual para tener a disposición toda la música que se quiera tener a través del sistema del streaming. Igualmente es el punto en el cual el libro de Witt se queda porque solamente ha intentado trazar la manera como se llegó a cruzar el umbral para llegar a propuestas como las de Spotify, una diversidad de historias que se vienen desarrollando y que están construyendo la experiencia de las personas en sus formas de escuchar música. El libro de Witt no habla de la experiencia actual, sino de la experiencia de una generación de jóvenes que crecieron como miembros de una “*generación pirata*”, y eso fue parte de lo que cambió todo en la industria de la música y del por qué se dejó de escuchar a la música de rock. En el mismo postfacio Witt lo sintetiza de la siguiente manera:

En última instancia, era culpa de la industria discográfica. No habían querido crear un sistema de distribución digital, por lo que Capone y sus seguidores les habían construido uno. Eso era posible a finales de los noventa, pues por primera vez una tecnología poderosa estaba a disposición del ciudadano medio. El internet doméstico; el ordenador personal; sofisticadas técnicas de compresión de audio; Capone solo poseía una comprensión rudimentaria de cómo funcionaba todo eso por separado, pero lo utilizó para construir un imperio. Capone, RNS, la Comunidad; Glover, Dockery y Kali; al final todos eran hijos de su generación.

De alguna manera, la historia de los jóvenes de la “*generación pirata*” es la de aquellos jóvenes que relata Henry Jenkins (2010) en su libro *Piratas de textos (Textual Poachers)*, una generación que tiene a su disposición una tecnología pre digital que no solamente les permite intervenir en el contenido que transmitían los medios de comunicación a finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado, sino que se organizaban en subculturas de fandoms y elaboraron culturas de participación para la producción, distribución y consumo de sus propias creaciones. Cuando Jenkins aborda el tema de los fans en la comunicación digital, en sus libros *Convergencia de medios y Fans, blogueros y videojuegos*, el acento lo coloca en la inteligencia colectiva que se crea a partir de la cultura de la participación posible por las redes de comunidades digitales de fans, y subraya que la convergencia de medios es donde colapsan los viejos medios con los nuevos.

El libro de Witt no gira alrededor de nociones como la convergencia de medios. Es un trabajo de investigación periodístico que va más allá de la simple crónica de cómo se dejó de pagar por la música ante la crisis de la industria de la música y la emergencia de una comunidad de piratas. El conjunto de las historias narradas en el libro bien dan cuenta de lo que el historiador francés Francois Hartog (2007) señala como un “*Regímenes de historicidad*”, es decir un trabajo de estudio que informa de los procesos temporales que dan cuenta de crisis de orientación de la experiencia social y cultural, es decir, “*esos momentos llamados ‘brechas’ por Hannah Arendt, en donde la evidencia del curso del tiempo viene a confundirse: cuando justamente la manera como se articulan pasado,*

*presente y futuro viene a perder sus evidencias*". Porque el libro, *Cómo dejamos de pagar por la música*, tiene algo de aquellos primeros momentos de exploración sobre la música dentro de la cultura digital en la década de los noventa y que se preguntaba por las tendencias de la música debido a su presencia en el Internet, pero igualmente por las repercusiones culturales amplias que traería consigo, así como a la teoría cultural, y para ello volvían la mirada al pasado para observar un proceso de mediatización histórica y cultural de aliento más largo (Petersen & Ryan, 2004). Es como aquel momento en el libro de Witt cuando el encargado de la empresa discográfica Universal, Doug Morris, "comenzaba a darse cuenta de que esa nueva tecnología representaba una amenaza existencial al modelo de negocio del disco compacto de catorce dólares", y entonces comprendía que "se movía en un mundo que no podía comprender".

Mientras las tiendas de discos tenían un surtido limitado de música, los torrents anticipan las tiendas de música online y con ello una simple alteración que lo cambio todo: los cibernautas podían tener a su disposición "toda la música del mundo" (189). Lo que narra Witt en su libro es la alteración en los vectores de difusión, es decir, en los dispositivos técnicos como en las instituciones que los hacen posible y los ponen en movimiento. En otras palabras, fue el proceso donde se gestó una tensión para una transición en la mediáfera porque fue la alteración tanto en las redes de comunicación como de una nueva periodización de la historia de las ideas que organizan la vida colectiva a través del médium de la música. Es decir, otra forma de organizar en el espacio social la experiencia temporal de la vida individual y colectiva. Witt relata la guerra por los formatos y los dispositivos, que terminará con el triunfo del mp3 y todo lo que vendría a continuación, y que es claro cuando se narra de las discrepancias entre un investigador acústico y un productor discográfico, en particular la observación de que las discrepancias no eran del orden técnico, sino "un choque cultural" y, por lo mismo, "el problema era que no hablaban el mismo idioma" (102). A lo largo del libro se narra la manera cómo se gesta un cambio en la economía de lo simbólico a partir del triunfo del dispositivo del mp3 porque con su presencia en el ciberespacio se hace visible la presencia del mercado libre de la música y la organización de la piratería a nivel internacional, porque como señala Witt, "no era tan solo un servicio para compartir archivos; era la máquina de discos ilegal infinita. Y era gratis" (Petersen & Ryan, 2004). Es decir, era otra forma de organizar la acción colectiva ante el modelo de negocios de la industria de la música que se basaba en la distribución y venta de discos compactos.

Algo muy importante del libro de Stephen de Witt no es solamente cómo aparecen objetos y personajes en sus historias, sino cómo en las tres historias se crea un ámbito de relaciones desde las cuales algo sucede que vincula un dispositivo con un rasgo cultural y que se manifiesta como la materialización de una transición mediológica, un rasgo cultural emergente.

Lo que transformó todo fue el triunfo del mp3 y se puede observar en dos procesos en los últimos años de los noventa y los primeros del dos

mil, cuando la industria musical le apostaba al disco compacto porque era el momento que les reportaba mayores ganancias: la presencia de Napster y de iTunes manifestaba la presencia de una máquina digital a la que rechazaba la industria de la música, pero igualmente manifestaba la presencia de una forma de escuchar portátil que tomaría un curso con la aparición de dispositivos como el iPod, y de ahí al streaming a través de los teléfonos móviles; en segundo lugar, facilitó la presencia de subculturas en el ciberespacio que expresaban los cambios musicales que se estaban gestando, como sería el caso del rap y del hip hop, y que en los primeros años del siglo XXI eran los géneros que dominaban las preferencias y la atención de la industria musical; las preferencias y ventas de los discos se comenzaron a observar por los registros de las tiendas y de las estaciones de radio, y eso permitió no solamente saber “*dónde estaba el dinero*”, sino igualmente saber dónde y quiénes estaban moviendo las preferencias del público que escuchaba música, y, como relata Derek Thompson la manera como la música de rock comenzó a declinar a partir de entonces.

La emergencia de los dispositivos de mp3 fue un cambio en la forma de escuchar música que se vincula por lo menos con tres momentos y procesos del pasado que dan cuenta de lo que hoy acontece: la manera como la música de rock estableció un vínculo y un equilibrio con la venta del disco con las estaciones de radio; la aparición en 1981 de MTV que permitió un resurgimiento de la música de rock con dos giros importantes: el desplazamiento de los Long Play (LP) por los discos compactos, y las preferencias por los singles más que por el disco en su totalidad; la transición de la industria de la música en varios momentos: el primero con la radio, a través del rock, que se dinamiza por el formato Extended Play (EP) y se consolida con el Long Play (LP), el segundo con el paso hacia la industria televisiva mediante el video y el disco compacto; tercero, el traslado a lo digital a través de su presencia y movilidad en servicios como iTunes, el declive del rock y la emergencia de géneros como el hip hop para llegar a un cuarto momento, los sistemas de streaming como Spotify donde lo que se percibe es una hibridación de géneros musicales.

### *Cierre Antes del mañana*

En su libro sobre la música instrumental en la época de Beethoven, el musicólogo Mark Evan Bonds (2014) explora cómo la sinfonía llegó a ser considerada la forma musical más apreciada del momento. Uno de los factores que impedían apreciarla era la concepción estética de que la música instrumental era inferior a la música cantada porque esta última posibilitaba que la música hiciera pensar a las personas. Con sus sinfonías, pero sobre todo con la quinta y la novena, Beethoven revirtió esa concepción filosófica: la música instrumental no solamente hacía pensar a las personas, sino que lo hacía de una manera tal que ninguna música cantada puede hacerlo. Evan Bonds señala que fue un cambio de unos cuantos grados que lo cambió todo en la forma de producir música: se alteró la forma de escuchar la música. El libro de Evan Bonds es de ese

tipo que manifiesta de la organización del ruido social del que habla Attali, es decir, la música se adelanta a lo que será un orden social, político y económico más. Por lo mismo, refiere a un régimen de historicidad como lo hace ver Francois Hartog (2007), porque habla de un período donde el vínculo del pasado con el futuro se torna borroso y el presente parece avanzar hacia otra cosa, doblarse para abrir otra cosa que sólo más adelante será posible observar.

Algo así parece que es el libro de Witt: un libro que permite observar un período de tiempo donde las cosas en la cultura, en la música y en los públicos de la música ingresaron en un zona de borrosidad para modificarlo todo, o casi todo, y que sólo en tiempos del streaming es posible observar con mayor claridad. Es un tanto la idea que le manifestó Capone a Witt: “Entre 1998 y 1998 se vivió la era de oro del rap”, dijo. “¡El rock era una mierda. Una mierda pinchada en un palo. Fue una época fatídica para el rock”.

La época de oro del rap del que refiere Capone manifiesta una transición para la mediáfera que estuvo presente en el siglo XX, una singularidad donde se ingresa a una novedad para la cultura y la comunicación. La época de oro del rock ya había sido décadas atrás y habría que pensar que entre ese momento y la época de oro del rap, fueron emergiendo “*hondas fallas*” en las culturas del rock hasta que algo apareció. Igualmente habría que decir que la época del rap ya fue, que ahora se está en otra cosa. La historia de Witt termina en los años en que aparecen algunos libros que proponen algunos nombres e ideas de lo que estaba pasando con la cultura y la comunicación en los primeros años del siglo XXI, y pueden ser vistos como un procedimiento para encontrar el orden de lo que estaba en transición en salto al abismo del siglo XX al XXI.

Lo que sugiere el libro de Witt es que algo sucedió después del 2007 que volvió a modificar el panorama de producir y escuchar música. La fuerza de ese cambio parece un huracán que de manera brutal recorre el mundo con todo el fenómeno del streaming para escuchar música y contenidos audiovisuales, como es el caso, hasta el momento, de Spotify y Netflix. Lo que está sucediendo es algo que reta a los historiadores y a los estudiosos de la cultura y de la comunicación: ¿cómo entender lo que está pasando en la actualidad si lo que sucede deja atrás algo que sucedió hace meses o días y ya es algo lejano, ya es otra cosa? ¿Estamos en otro momento del que relata Witt en su libro o, más bien, estamos en el desarrollo de una brecha del tiempo de la que Witt sólo narró sus primeros alientos?

El libro de Witt puede ser considerado de varias maneras, una de ellas, es que se trata de un libro de la historia cultural de los cambios de la cultura, la tecnología y la música en el siglo XXI.

## Referencias

- Benjamín, W. (2008). “Parque central”, *Obras*: libro 1/vol.2. Madrid: Adaba, 261-301.
- Evan, M. (2014). *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.

- Fisher, M. (ed.) (2014). *Jacksonismo: Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Goodal, H. (2000). *Big Bangs: The Story Of Five Discoveries That Changed Musical History*. New York: Random House.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana, 15
- Howard, P. y Jones, S. (2004). *Society Online. The Internet in Context*. Thousand Oaks: California: Sage.
- Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós.
- Mauch M, MacCallum RM, Levy K, Leroi AM. (2015) *The Evolution Of Popular Music: USA 1960-2000*. R. Soc. open sci- 2: 150081
- Peterson, R. y Ryan, J. (2004), "The Disembodied Muse", en: *Howard y Jones, Society Online: The Internet in Context*. Thousand Oaks: California: Sage, 223-236.
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock: Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Thompson, D. "The Sad State of Rock at the Grammys", en *The Atlantic*, february, 17, 2017. Consultado en : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/02/the-sad-state-of-rock-at-the-grammys>
- Williams, R. (2003). *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 16
- Witt, S. (2016). *Cómo dejamos de pagar por la música: El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería*. Barcelona: Contra.

## Notas

- 1 Witt, S. (2016). *Cómo dejamos de pagar por la música: El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería*. Barcelona: Contra.