



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

Comunicación, pasados de la cultura y música de máquinas en el siglo XX

Gómez Vargas, Héctor

Comunicación, pasados de la cultura y música de máquinas en el siglo XX
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6, 2020
Universidad de Colima, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31662390003>
Derechos reservados Universidad de Colima
Derechos reservados Universidad de Colima



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

Comunicación, pasados de la cultura y música de máquinas en el siglo XX

Communication, Past Culture and Music of Machines in the Twentieth Century

Héctor Gómez Vargas hector.gomez@iberoleon.mx
Universidad Iberoamericana León, México

Resumen: Como parte de los estudios sobre las estéticas de la música de rock,¹ este ensayo tiene como objetivo principal revisar su condición de cultura histórica en las últimas décadas. La propuesta es que entender a la música de rock bajo su condición de culturas históricas del rock permite igualmente entender lo que ha sucedido con ella en el siglo XXI, y a la misma cultura digital en los tiempos recientes. Para ello, se revisa a la historiografía contemporánea al igual que a algunos críticos de la música para observar su visión sobre las nuevas condiciones culturales de estar en el tiempo, la importancia de la experiencia estética, el papel que tuvo la música de rock para nombrar la experiencia en el tiempo desde la segunda mitad del siglo XX. Al final, la idea es señalar la importancia de las culturas históricas del rock como parte de los estudios y de la crítica del presente de la cultura y de los medios digitales.

Palabras clave: Comunicación, Cultura, Música de Rock, Estética.

Abstract: As part of the studies on the aesthetics of rock music, this essay has as main objective to review its condition of historical culture in the last decades. The proposal is that understanding rock music under its condition of historical rock cultures also allows us to understand what has happened to it in the 21st century, and to the digital culture itself in recent times. For this, contemporary historiography is reviewed, as well as some music critics to observe their vision about the new cultural conditions of being in time, the importance of the aesthetic experience, the role that rock music had for name the experience in time since the second half of the 20th century. Finally, the idea is to point out the importance of the historical cultures of rock as part of the studies and critique of the present of culture and digital media.

Keywords: Communication, Culture, Rock Music, Aesthetics.

No con un corte claro sino lentamente, paso a paso, inadvertida a nuestras espaldas teóricas, parece haberse llevado a cabo una transformación de la técnica.

Mercedes Buns, La utopía de la copia.

Entrada Comunicación: *Música y tránsitos en la cultura*

En su estudio sobre el público y la música instrumental en la época de Beethoven, el musicólogo norteamericano Evan Bonds (2014), señala que la música es una actividad introspectiva que se resiste al análisis. Frente a eso propone examinar algunos indicadores externos. Por ejemplo, dice, “¿cuándo empezó el público de conciertos a escuchar en reposo y silencio?” (20). La pregunta lo lleva a explorar las transformaciones que convirtieron a la sinfonía como la principal expresión musical y el papel

que tuvo en la forma de escuchar música entre los siglos XVII y XIX como parte de una serie de revoluciones sociales, políticas, estéticas. Las revoluciones en la estética condujeron a una nueva forma de escuchar la música, de acuerdo con Evan Bonds, que se manifestaron a la par de otros dos cambios: la música instrumental que los músicos componían y la forma como la ejecutaban (40). Detrás de todo ello hubo una alteración del modelo de la comunicación imperante en la época que se manifestó con el paso de concebir a la música como un lenguaje a un acto cognitivo y sensible como operaciones a realizar para interactuar con la música instrumental “en silencio y en reposo”.

Se puede pensar que con los cambios en el modelo de comunicación que implica una forma de escuchar música se manifiestan alteraciones amplias en la cultura. Esto puede ser observado bajo la propuesta sociológica de Luhmann cuando expresa que de acuerdo al modo “como se entiende la comunicación es el modo como se entiende a la sociedad” (Luhmann y De Georgi, 1993:122), debido a la importancia de las observaciones que la sociedad hace de sí misma a través de las comunicaciones al interior de la sociedad.² De ahí el papel que le han dado algunas teorías sociológicas contemporáneas a la historia de los medios, a sus cambiantes formas y operaciones comunicativas en el tiempo para el análisis sociológico de la comunicación humana (Schützeichel, 2015).

Para Luhmann (1996) la comunicación es un procedimiento para procesar una distinción entre una información y un acto de comunicar, y cualquier conocimiento o acto de la consciencia pasa por la peculiaridad de los medios y sus formas de operar. Son estructuras temporales bajo una semántica cultural que manifiestan la conformación de una historia cultural (47). En la sociedad moderna, los cambios en la forma de escuchar música remite a los cambios en la manera como la sociedad se observaba a sí misma, y es parte de las transformaciones de una historia cultural que atravesó al siglo XX y hasta nuestros días en el siglo XXI.

Al iniciar la década de los noventa, Lull (1992) abordó el rol de la música en la comunicación humana, y encabezó la publicación un libro colectivo en el cual los autores presentaban las concepciones del accionar de los medios de comunicación del momento, las transformaciones socioculturales, los desarrollos tecnológicos y el papel activo de las audiencias. No era solamente el reconocimiento de nuevas formas de operar de los medios de comunicación, como era el caso del video que emergió y se desarrolló junto con la televisión por cable, sino que igualmente era la pregunta por la manera como las audiencias juveniles escuchaban música en un nuevo sistema de visualidad. Lo que se manifestaba en ese libro colectivo era una serie de alteraciones amplias que daban cuenta de la dimensión ampliada de la comunicación a escala mundo. Entre el público de la música instrumental de la época de Beethoven y las audiencias del video musical de los primeros años de la década de los noventa hubo una distancia que puede ser contemplada a partir de las observaciones de quienes las estudiaron en su momento (los filósofos y los críticos de la música en el primer caso, teóricos de la comunicación y la cultura en el segundo). Esa distancia lleva a considerar

que conforme se da un tránsito a la cultura digital, la aparición de los nuevos medios y el proceso de mediatización de la nueva comunicación, es posible ver que desde finales del siglo XX y hasta el presente se han estado gestando nuevas formas de escuchar música, y que escuchar música en los tiempos de la comunicación digital manifiesta un cambio cultural radical, parte de una historia cultural más larga en el tiempo.

La perspectiva del presente trabajo se basa en la propuesta de que al revisar la historia de la llegada de la música a la cultura digital son visibles los trazos y las dimensiones ampliadas de la comunicación y la cultura que emergió y han estado presentes en las dos primeras décadas del siglo XXI.³ Ese proceso de transformación comenzó y es posible observarlo a mediados del siglo XX cuando la música de rock surgió como la manifestación musical y cultural más popular del momento, sus derivas hasta finalizar ese siglo, cuando las cosas cambiaron y quedó atrapada en su pasado, al ingresar a una condición de cultura histórica. El asunto no es menor porque ese tránsito tiene un aliento largo en el tiempo, en la forma como culturalmente se ha configurado la vida social y subjetiva: un vínculo con el pasado como parte de un metabolismo que se materializaba en lo cognitivo y lo sensible y por el cual ha organizado entornos objetuales, dinámicas de vida social y configuraciones afectivas, cognitivas e identitarias.

Revisar la manera como la música de rock emergió en el siglo XX y llegó a una condición de culturas histórica tiene varios objetivos. En primer lugar, entender un proceso de diferenciación cultural que se está gestando por los nuevos contextos comunicativos y culturales. En segundo lugar, las transformaciones de la música de rock desde los sesenta manifiestan un cambio en el modelo cultural y comunicativo del pasado, de ahí vienen dos cosas: un vínculo cercano con la cultura de la primera mitad del siglo XX que anticipa la irrupción de la cultura de masas; su presencia y desarrollo fue parte de procesos varios de concebir y experimentar el tiempo y el espacio, algo que es fundamental en los tiempos presentes. En tercer lugar, en tiempos borrosos y desorientados como la cultura actual, una buena parte de la crítica cultural de la música que se viene desarrollando desde los noventa a lo largo del siglo XXI, ha venido revisando lo que ha sido la música de rock en el tiempo y lo que de ello deviene es una crítica a la historiografía moderna, comenzando con la historia del rock, pero expandida a la cultura del siglo XX.

El presente trabajo tiene como objetivo general abrir un espacio de indagación y reflexión sobre la condición histórica de la música de rock para ubicarla dentro de los traslados de la cultura, la comunicación y la tecnología en el siglo XXI, porque con esos cambios es evidente que su condición de décadas atrás se ha alterado y ha pasado a ser algo que va entre un residuo de las culturas históricas del siglo XX y un entorno diferenciado de la cultura contemporánea. El texto está dividido en dos partes. En la primera se aborda, por un lado, la manera como el pasado ha entrado en revisión dentro de la historiografía y los estudios sobre la historia de la música rock recientes, la tendencia a encontrar otras formas de pensar e indagar sobre la experiencia con el tiempo de las culturas en

distintos periodos históricos, y la manera como la concepción del tiempo se altera radicalmente (Rovelli, 2018). En la segunda parte se aborda la propuesta de entender el metabolismo del rock en la segunda mitad del siglo XX a partir de los regímenes de historicidad de Hartog (2007) y del tiempo lento de Gumbrecht (2004) que ha implicado la experiencia de un presente ampliado y enriquecido por artefactos culturales, el lugar de la cultura mediática y la estética en ello. Igualmente está la propuesta de observar el metabolismo de la cultura a partir de la latencia (Gumbrecht, 2015) como una forma de hacer presente el pasado del rock, para ganar visión y otras perspectivas de asomarse a sus pasados.

Cultura en el siglo XX *Cultura (s) y las presencias del pasado*

Cuando la música ingresó a la era digital, la visión y experiencia que se tenía sobre el pasado de la música de rock comenzó a ser diferente. Revisiones⁴ que se han publicado desde hace años han señalado los límites de las perspectivas que se aplicaron para dar cuenta de sus orígenes y su desarrollo a lo largo de varias décadas, de la importancia de modificar y explorar otras narrativas para abordar otros aspectos y considerarlos desde otros puntos de vista de lo que sucedió y de lo que hoy ha devenido todo eso.

Una primera alteración en las nuevas visiones sobre el pasado de la música rock se localiza en las formas de narrar algo que escapa a la simplicidad y a la linealidad. Se ha tratado de encontrar y desarrollar narrativas que permitan manifestar de una mejor manera el pasado diverso, complejo y siempre transitivo de un momento, aspecto o movimiento de la historia de la música de rock. Como lo señalaba Marcus (1993), con las revisiones del pasado de la música de rock, se pretende dar cuenta de un metabolismo que se ha manifestado dentro de una dinámica cultural que se sucede en distintos momentos y lugares, que derivan en un tejido complejo entre varios pasados del rock y su cultura para crear un nuevo impulso artístico cada vez que haya sido necesario.

Estas visiones son un síntoma de cambios de mirada de la crítica cultural de la música de rock desde mediados de los noventa del siglo XX. Décadas después, parecen derivar hacia algo más al contemplar el accionar del rock como arte⁵ y eso lleva a explorar su dimensión histórica y cultural, los acerca a los cuestionamientos sobre la importancia del pensamiento histórico en la cultura moderna, es decir, el lugar del pasado en la historia y la cultura contemporánea⁶ (Reynolds, 2013, Hartog, 2016). Como sucede con cierta historiografía, algunos de estos libros hacen evidente otro procedimiento del tiempo en la cultura, distinto al señalado por la historiografía moderna, porque el pasado es, para cuestiones de una nueva manifestación y creación cultural, visitado, reescrito, convertido en un nuevo impulso creativo, donde el pasado se manifiesta en el presente creativo, y esto hace ver algunas de las grietas de la concepción de esa historiografía moderna, como cuando se revisó el tiempo histórico a partir del empleo de artefactos tecnológicos para registrar el paso del tiempo.

En su libro sobre Walter Benjamín, la fotografía y la historia, Collingwood-Selby (2009) propone que el siglo XIX fue el siglo de la historiografía moderna y de la fotografía, porque en ambos casos hay dos ambiciones que se comparten: su atención a dar cuenta de la realidad por la constancia de un pasado que se conserva mediante un documento (un escrito, una imagen fotográfica), y el aspecto técnico del registro de la realidad que se emplea para registrar la realidad. En su ensayo, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (2013), Benjamín anticipaba la manera como el procedimiento tecnológico de orden mecánico estaba cambiando la percepción de lo real, los procedimientos del arte para crear obras estéticas y como registro de la realidad. En este punto, Collingwood-Selby hace ver que algo similar acontece con la producción de los acontecimientos históricos por registrar, y con ello hay una alteración en la naturaleza del tiempo, la manera como se organizan y proceden del pasado, el presente y el futuro, con un presente que se ha “actualizado” (130), y esto es visto por Benjamín como los procedimientos de la historia en la primera mitad del siglo XX cuando, en su ensayo, “Sobre el concepto de historia” (2009), expresaba en el apartado VI: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente sucedió’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (142).

Con lo anterior, Benjamín señalaba, por lo menos, dos elementos básicos que rasgan las concepciones y procedimientos de la historiografía moderna: su incapacidad de dar cuenta del pasado “tal como sucedió” porque depende de una serie de mediaciones técnicas y operativas que es más evidente cuando la fotografía llegó a ser uno de los documentos básicos para registrar y revisar lo que aconteció, pero igualmente porque la historiografía trabaja a partir de un presente que afecta a aquello que se registra y lo ordena en la memoria así como en el conocimiento del mismo acontecimiento. El impacto fue sobre la concepción del pasado que se mediatiza por vía de la acción del presente.⁷ La suspensión, el tiempo que se detiene era un nuevo orden del tiempo que Benjamin encontró en la vida en la ciudad, los nuevos espacios y prácticas cotidianas, en las formas de estar juntos dentro de colectivos, los relatos de los medios masivos de comunicación, en la industria del entretenimiento (Buck-Morss, 2005).

Andado el siglo XX, las cosas avanzaron más hacia esas observaciones de Benjamín en torno a la presencia del pasado en la historiografía, las maneras de obrar del presente dentro de los cambios en la vida social, una crisis en la concepción del tiempo que impacta con lo social a inicios del siglo XXI, algo que en términos de algunos sociólogos, es el momento de una sociedad que gira alrededor del “presentismo”. Desde la sociología, Rosa (2016) señala una tendencia de la que todos hablaban pero nadie introducía como un factor de la modernidad: la aceleración de la vida social que se gesta por tres factores: la presencia de tecnologías y medios de información y de comunicación, así como de transporte, las alteraciones en las rutas de vida de las personas, la introducción del cambio social como base de continuidad de la vida social.

Pasados de la cultura y regímenes de historicidad

De acuerdo con Luhmann (1999a), desde el siglo XVIII el concepto de cultura conlleva a un traslado de primer orden a uno de segundo orden para observar los sistemas sociales. Su revisión del concepto de cultura, desde un análisis histórico, remite a una nueva libertad que se gestó en el siglo XVII en el empleo de signos y que dio lugar a un vacío que sirvió como atractor para que al siglo siguiente se utilizara a la noción de la cultura como un procedimiento para observar las observaciones. La cultura fue un horizonte de observación de las formaciones históricas, y el proceder de la historia fue donde se hizo posible pensar y hacer observable la cultura (197). A partir de lo anterior, Gumbrecht (2003) menciona que la historia fue la manera como un sistema social se ocupó de su pasado y la historicidad el procedimiento para que el sistema cultural se relacionará con el pasado. Los historiadores fueron los observadores del pasado, es decir, los teóricos de la cultura de una nueva dimensión del sentido del tiempo, y de la evolución de las operaciones de observación por vía de las comunicaciones de la historiografía moderna (Luhmann, 2007:233), aquella que se desarrolló a partir de la economía simbólica de la grafía (De Certeau, 1993).

Al revisar el estatuto de la historia contemporánea, en los inicios del siglo XXI, Gumbrecht menciona que a lo largo del siglo XX se produjo un proceso de destemporalización, es decir, una crisis de la historiografía para observar el tiempo, el pasado en particular, ante un nuevo vacío debido a la libertad para emplear los signos ante las observaciones que provienen de los medios de comunicación y una diversidad cultural con diversos ritmos de transformación. Es decir, no solo se disuelve la manera de dar cuenta del pasado, sino que es claro que las observaciones provienen de otros lugares, de aquellos que permiten observar la manera como un sistema social se observa a sí mismo, y el papel que desempeñan otros procedimientos del pasado, lo cual implica, otra vez, el fin del sentido del tiempo en la modernidad ante el paso a la postmodernidad (Berardi, 2018), a una nueva condición del capitalismo (Fisher, 2018).

Luhmann (2007) señala que la elaboración de una teoría sobre el tiempo depende de una distinción y la clave sería atender la pregunta de quién hace esa distinción, es decir, quién es el observador de la presencia del tiempo en la cultura en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del XXI (233), y es ahí donde la crítica cultural de la música popular tiene el papel de observar la manera como se ha pasado a otra experiencia con el tiempo y el papel de la tecnología en ello (Fisher, 2018a), porque en la cultura actual el pasado retorna como parte de la dinámica de la cultura en el tiempo y puede ser contemplado en la cultura digital, en la nueva cultura visual, en los sistemas de streaming, en las irritaciones que todo ello causa y que propicia un nuevo malestar en la cultura.

El pasado ha retornado y manifiesta nuevas formas de escuchar la música. Ese retorno del pasado es observado por Marcus en su libro *Rastros de Carmín* (1993), cuando habla de cómo comenzó a darse que la

música de los Sex Pistols era el relato de un dialogo con otros relatos del pasado que la mayoría ignoraba, incluso el autor de las canciones. Marcus decía que si “uno era capaz de detenerse a mirar el pasado y comenzar a escucharlo, entonces podía oír ecos de una nueva conversación” (32). Detenerse a escuchar el pasado es para preguntarse sobre las otras maneras como el pasado de la música de rock se ha manifestado en una sucesión de momentos o etapas, y se sigue manifestando en el presente.⁸

Habla no solo de otra manera de escribir la historia, sino de cómo se crea en el tiempo como cultura porque en el tiempo histórico un momento se repite una y otra vez hasta que llega un momento que “define al propio arte” (20), y esta diferencia manifiesta otro orden del tiempo empleado por las historias convencionales sobre el rock, ya que se abre a otras rutas de exploración y porque con la presencia del pasado en el presente, las cosas se modifican cuando se exploran nuevas preguntas y narrativas de exploración.

Desde los entornos del presente se gira la mirada hacia el pasado para observar otras formas de cómo la música de rock llegó a ser lo que fue en el siglo XX, y desde ahí, pensarla desde las culturas históricas del rock, para avanzar hacia aspectos que sucedieron y se quedaron inconclusos, abiertos, en el olvido, en estado larvario y es posible acceder mediante sus huellas, sus ruinas, sus conversaciones con otros pasados (Parikka, 2012).

Si en la primera década del siglo XX Benjamín hablaba del procedimiento maquínico que provenía del cine, y la experiencia temporal que ello representaba, un tiempo que avanza borrando su propia huella al avanzar, décadas más adelante Virilio (1997) señalaba la presencia del tiempo de la luz que proviene de la electricidad y que actúa por los medios masivos de comunicación: el tiempo real, el tiempo instantáneo, sin medir espacios y distancias, una de las pautas básicas para entender entornos como los señalados en las diversas descripciones de lo social después de la primera modernidad: la modernidad tardía, segunda modernidad, posmodernidad. Virilio hablaba a fines del siglo XX del tiempo real, el tiempo que acelera y se desprende de su dependencia con los vectores espaciales. Señalaba un cambio en lo social amplio y profundo.

Pero ante transformaciones en la experiencia con el tiempo en la cultura, algunos historiadores han venido reaccionando ante el hecho de que el pasado histórico y el fundamento moderno de la historia, y con ello la postura y función del historiador, se han alterado. Para revisar la vigencia de la historiografía en los inicios del siglo XXI, un punto de partida de varios historiadores ha sido reconocer que la concepción del tiempo histórico que emergió con la primera modernidad se ha disuelto y diversificado, y eso altera las miradas tradicionales del tiempo en lo social y en lo humano de las culturas históricas.

Una de esas revisiones es la propuesta heurística de Hartog (2007:14) de los regímenes de historicidad que se esboza a partir de la pregunta sobre lo que le toca hacer al historiador en el mundo actual donde se privilegia el presente y parte de su respuesta es ponerlo en perspectiva, y para hacerlo es necesario trabajar lo que ha definido la tarea del historiador, las relaciones con el tiempo, y en concreto los diversos modos de ser en

el tiempo. De acuerdo con Hartog (2007:39), el régimen de historicidad pretende interrogar las diversas experiencias en el tiempo, al tiempo que no pretende trabajar el tiempo en general, sino aquellos momentos y acontecimientos donde se crea la distancia y la tensión entre el campo de experiencia y el horizonte de expectativas (Kosseleck, 2009), es decir, “en torno a los tipos de distancia y a los modos de tensión”. Para Hartog, no todas las historias entran dentro del interés del régimen de historicidad, sino aquellos momentos de crisis cuando las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de ser obvias, ingresan en entornos de borrosidad.

Lo acontecido en ciertos momentos del siglo XX es, para Hartog, marcas de desorientación del tiempo. En los tiempos resientes se vuelve a dar otro momento de desorientación que ha “perturbado de manera brutal y duradera nuestra relación con el tiempo” (21). Marcado por la caída del muro de Berlín en 1989, algo comenzó a suceder: “Aquí y allá, el orden del tiempo se ha puesto en tela de juicio”. Las condiciones del cierre del siglo XX fueron propicias para ganar consciencia de lo que fue el siglo XX. Con el inicio del siglo XXI algo similar aconteció con aquellas historias que dan pautas para entender la desorientación del tiempo por las “hondas fallas” en el tiempo histórico, o graves tensiones entre el campo de experiencia y el horizonte de expectativas, de la impresión de que se vive en un tiempo detenido, de que eso sucedió en otros momentos del siglo XX, y más atrás. Hartog reconoce que en el caso europeo las “hondas fallas” (22) se pueden encontrar algunas de ellas en los años posteriores de la Primera Mundial y otras después de la segunda guerra mundial, y señala que los textos de algunos autores de esas épocas pueden dar testimonio de “un tiempo desorientado, situado entre dos abismos o entre dos eras”.

Estéticas del rock Música y estética en la cultura: *la latencia como origen*

Una forma de acercarse al procedimiento en el tiempo de la música de rock como una cultura histórica es a través de la importancia de la estética en las personas y del papel de la latencia como origen del presente que propone Gumbrecht (2015), una vía para la historiografía contemporánea para revisar la manera como el pasado está actuando dentro de un presente ampliado dentro de las sociedades actuales.

En un artículo sobre la dificultad de describir los placeres que produce escuchar un cuarteto de cuerdas, y para hablar por qué a las personas les fascina escuchar música, Gumbrecht (2006), sostiene la cultura moderna se desarrolló poniendo más atención al nivel del significado que al de la presencia, lo cual puede observarse en el desarrollo de la hermenéutica dentro de las humanidades como uno de los factores fundamentales para la conformación de una visión predominante en la historia y en la cultura durante la modernidad. Ve en la experiencia estética el potencial de proporcionar efectos de la presencia y esto es más evidente en el caso de escuchar música ya que es en el sentido acústico donde se torna más

intensa la presencia porque con el tacto y la vista se tiene la sensación de “tener cuerpo”, pero cuando se escucha música se puede llegar a tener la sensación de “ser el cuerpo” (120). De acuerdo con el mismo Gumbrecht, la experiencia de escuchar música puede ser un estado de latencia social y cultural que se puede describir como una atmósfera que lo rodea todo, un estado de ánimo que es experimentado subjetivamente por colectivos, y por su vía conocer los estados de ánimo de un pasado de la historia que forman parte del presente como una especie de pre-consciente cultural.⁹

La latencia como origen del presente permite observar y explorar el tipo de experiencia de lo que se vivió desde los inicios de la modernidad en el siglo XIX, como lo hace Benjamin (2012) al abordar el París de Baudelaire, y en distintos momentos del siglo XX, particularmente antes y después de la primera y la segunda guerra mundial y diversos acontecimientos del moderno sistema mundial a partir de los cuales es posible ubicar que las cosas ya no eran las mismas, qué algo se estaba construyendo sin saber qué, sin poderlo nombrar porque prevalecía la sensación de no haber una orientación en el tiempo.

Gumbrecht (2006a) hace énfasis en el papel que ha llegado a tener la estética desde finales del siglo XX dentro de la cultura contemporánea, porque ello implica varias cosas: el rol de la latencia dentro de la configuración de los entornos sociales y culturales, así como la vitalidad que tiene en la actualidad para mantener un presente ampliado a través de mecanismos de suspensión, diversificación y expansión de los presentes de la cultura actual; la alteración en la configuración de procesos creativos a través de manifestaciones artísticas varias que han devenido de la modernidad y han mutado bajo un entorno más contemporáneo, como es posible ver en el cine y en el arte visual en general (Flusser, 2015), traslado que marca y es parte del actual entorno objetual, del espacio-tiempo propio de la cultura digital y de su experiencia temporal resultante. Asimismo la importancia que ha cobrado la estética para la cultura mediática desde la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días se debe a que es una organización del metabolismo social, es decir, una alteración de una cosmovisión que ordena el tiempo y el espacio social por otra tanto en su forma social como cognitiva dentro de lo cultural.

Lo que hay detrás de las estéticas del rock es ese impulso de la latencia como origen de una presencia en el pasado, un tiempo que permanece suspendido en una cultura y que se renueva cíclicamente antes de que concluya, se agote, se cierre. Es un producto del metabolismo del siglo XX que se movilizó a través de transiciones y alteraciones mediante los procedimientos de las guerras mundiales o regionales en el mundo, para crear modificaciones varias y radicales en el siglo XX, donde ese siglo comenzó y concluyó varias veces, sobre todo a partir de su segunda mitad. El rock fue un producto del siglo XX, al igual que un mecanismo de desarrollo y cierre de ese siglo, y es por ello que no se le puede entender sin su vínculo con la guerra, con las guerras de su tiempo, entre ellas las políticas y las económicas, y en gran parte, por la latencia que había previo y después de las guerras.

Lo que tenemos con la música del rock en el siglo XXI es que la configuración de la cultura de la comunicación ha pasado a otra condición y procedimiento, por la cual la cultura de la historia ha retornado y se hace presente en la música contemporánea. Eso no solo significa un cierre en la misma música de rock que pasa a una condición de rock clásico, como se le ha venido llamando, sino que está bajo un entorno y condición de latencia, nuevamente.

Latencia en el siglo XXI y música de máquinas

“Hacia el verano de 1977, el punk se había convertido en una parodia de sí mismo” (19), expresa Reynolds (2013) en las primeras líneas de su libro, *Postpunk*. Con ello se hace presente otra mirada sobre la manera como un movimiento musical y cultural como lo fue el punk quedó en suspensión, mientras algo nuevo emergía. Si bien Marcus (1993) en su libro sobre la irrupción del movimiento punk señalaba la presencia de un ruido secreto, el retorno de una forma cultural que provenía del tejido de varios momentos del pasado, en el caso de Reynolds, aparece un proceso desde donde algo nuevo emergió, como una forma de diferenciación dentro pero distinto del punk. De acuerdo con Reynolds, la vanguardia del postpunk definió al punk como algo que debía estar en un cambio permanente, y la tendencia fue explorar nuevas posibilidades al incorporar músicas diversas y técnicas de grabación, y esto abrió algo nuevo dentro de la ola del punk. Tanto la visión de Marcus en el punk como la de Reynolds en el postpunk, la atención se colocó bajo una temporalidad que se estaba creando, algo que estaba sucediendo. Para ambos no es el futuro lo que se pretendía crear, era el presente y sus múltiples posibilidades.¹⁰

Lo que hay detrás de la escena colectiva que propone Reynolds es la presencia de algo diferente a la manera como se generaban los movimientos artísticos cuando se elige explorar el pasado del arte modernista por la vía del “*médium*” de la música, para crear un nuevo sentido al arte y a la misma música, algo que fue posible por las innovaciones tecnológicas en la música. La observación también hace posible ver la presencia de otra latencia que se desarrolló desde inicios de la década de los cuarenta y hasta finales de los cincuenta, el “*momento cibernético*” señalado por Triclot (2008), esa historia secreta para el presente en la segunda década del siglo XXI porque fueron los momentos cuando se constituyó la noción de información, y con ello la manera como se configuró la descripción del mundo, las experiencias de generaciones de personas, de la constitución de sus subjetividades, que todavía permanece.

La presencia de la cibernética a inicios de los cincuenta parte de esa historia silenciosa y discreta que definió el giro radical del siglo XX al organizar las formas sociales y cognitivas que definirían no solamente el entorno objetual dentro de los espacios y los tiempos de la vida social, también una dinámica temporal basada en la misma historicidad de los objetos tecnológicos que provenían de la evolución de la informatización (Ceruzzi, 2018). Una temporalidad basada en un tiempo real, el presente de las mismas tecnologías, que acelera y se transforma a sí mismo en

sucesivos impulsos evolutivos tecnológicos, que se experimentan como cambios en la vida cotidiana (Simondon, 2008). Al momento cibernético de Triclot, habría que agregar el “modo cibernético” que se gestó entre 1950 y 1971 cuando la tecnología proveniente de la informática se introdujo en los hogares y en la vida cotidiana de las personas, su miniaturización permitió una nueva experiencia corporal y una movilidad en el espacio urbano, los inicios de la portabilidad tecnológica actual, de la potencia aumentada de las interacciones y conexiones en el espacio social (Sadin, 2018). Con la informática devino otra forma de organizar el tiempo y la memoria, la presencia de una tecnología que se derivaba de ella, que dinamizó y posibilitó la experiencia y la experimentación con el arte en general, con el sonido y la música.

En su libro *Ruidos* (2011), Attali propone una evolución de las formas de producir y escuchar música hasta su última fase, ya en el siglo XX, cuando la música se encuentra con el mercado y se convierte en mercancía porque tecnológicamente se puede reproducir una y otra vez, lo cual alteró las formas de crear y de escuchar la música debido a que a partir de entonces la música que se escuchó a lo largo del siglo XX fue otra muy diferente de siglos anteriores (58). Attali presta atención a la economía política para diferenciar las fases de escuchar música en la civilización humana, pero al colocar la mirada en la arqueología de los aparatos tecnológicos que se crearon en el pasado, y sobre todo en la modernidad del siglo XIX, se hace evidente los trazos de una dinámica particular que abre otra historia en la música: los experimentos tecnológicos que se dieron desde el siglo XIX para registrar y escuchar música en general, la posibilidad de recuperar el pasado por sus sonidos, en un proceso, como sucedió con el cine, donde la parte mecánica de reproducción fue similar con la música, su fase moderna, para pasar a otra posterior dinamizada primero por la electricidad y después por los inicios de la informática, hasta finales de la década de los setenta (Sterne, 2003). Se puede pensar varias cosas a partir de lo anterior sobre algunos de los trazos de la historia del encuentro de la música de rock con las fases evolutivas del momento cibernético, que estarían actuando como un régimen de historicidad en sí mismo.

El desarrollo de un pensamiento de la evolución de la cultura a partir del desarrollo tecnológico y su manifestación con la creación musical en la década de los sesenta lo hace evidente MacFarlane (2013) cuando observa el paralelismo entre el pensamiento de McLuhan sobre la aldea global, los medios como extensiones del hombre con la música que estaban creando los Beatles a mediados de los sesenta, ya en su disco *Revolver*, pero principalmente a partir del *Sargent Pepper*. Señala que los Beatles, como artistas, eran hombres de su tiempo porque no solamente exploraron la música y el arte de su época, las manifestaciones artísticas y musicales del pasado y de otras culturas, como las orientales y en particular la de la India, sino igualmente los recursos tecnológicos disponibles para registrar sonidos y ruidos para crear música como no se había hecho antes.

En esa historia hay otras historias que se cruzan y entretajan que son fundamentales. Una de ellas lleva a aquel ambiente artístico y

experimental de ese entonces en la ciudad de Londres donde los Beatles, principalmente McCartney, entran en contacto con la vanguardia musical que retomaba los trabajos de la música concreta de principios de los cincuenta, quienes, como expresa Rossell (2002), “utiliza la cinta magnetofónica como soporte y al mismo tiempo obra” (52), y con la propuesta de Karlheinz Stockhausen, quien genero los experimentos más importantes de música electrónica desde la década de los cincuenta hasta los sesenta. La experimentación a partir de la música concreta fue un factor clave para la creación de una música que solo se podía interpretar en ese entonces, en un estudio de grabación, por la mezcla de sonidos en varios canales, el empleo de loops y ruidos grabados en cintas. Pero igualmente fue el empleo de ciertos instrumentos electrónicos que estaban en experimentación como fue el moog, antecedente del sintetizador.

Una historia silenciosa de los inicios del rock hablaría de la incorporación de instrumentos que comenzaron a emplear la base eléctrica, como fue el caso de la guitarra y el bajo, al igual que la introducción de instrumentos electrónicos, como fue el caso del moog. Esos dos momentos fueron clave porque, por un lado, casi desde un principio fue parte de lo que distinguió al rock por su energía y vitalidad eléctrica y sexual que transmitía, y, por otro lado, porque al madurar años después posibilitaron la aparición de nuevos sonidos, la creación de atmósferas sonoras, así como todo aquello que fue posible explorar y crear música por los recursos tecnológicos disponibles. A la par estaban las transformaciones de las tecnologías en los estudios de grabación, los espacios destinados al registro de obras musicales con miras a su reproducción y difusión a través de la industria de la radio o el empleo de aparatos de reproducción de discos y hasta el momento en que los músicos pudieron tener en sus propios aparatos de grabación a finales de los sesenta. El resultado fue una revolución porque la música desde entonces fue otra, porque comenzó a ser escuchada como era creada en un estudio de grabación.

Al mismo tiempo que se reconoce a la música de rock como un medio de comunicación que permite entender la producción y el consumo masivo del rock como formas simbólicas, estaba el reconocimiento de su parte mediológica, la que emergió en la segunda mitad del siglo XX, y que en los sesenta señalaron Carpenter y McLuhan (1974) al hablar del espacio acústico de la sociedad contemporánea y de la cual destacaban la dependencia de la oralidad con la visualidad porque “una cosa para ser real debe ser visible y preferentemente constante” (88). Es decir, la música de esta época no era creada solo para ser escuchada, sino que era escuchada porque era vista a través de los medios audiovisuales del momento. De ahí viene la importancia de la observación de Frith (2002), en el sentido de que el rock fue la primera música que apareció en el siglo XX para ser vista, tanto en una interpretación en el espacio público, dentro de una puesta en escena en un espacio particular (teatro, club, auditorio, estadio, pub), como en un espacio mediado tecnológicamente porque la música de rock fue creada para ser vista en los medios audiovisuales como el cine y la

televisión, y se desarrolló en una relación estrecha durante los sesenta y los setenta con la fotografía, las películas con cámaras portátiles y los inicios del video, que aumentaron el potencial expresivo, mediático y sonoro de la música de rock.

Finalmente está aquella historia de la música electrónica, no la música que se hace a partir de instrumentos eléctricos, sino de máquinas y tecnología que hacen música desde las mismas máquinas eléctricas, y esto no solamente generó uno de los movimientos culturales más importantes en la década de los setenta, que devino en parte del futuro de la música popular, algo que ha tenido una serie de continuidades y discontinuidades en nuestros días (Reynolds; 2014, Blánquez y Morera, 2002), sino que modificó la temporalidad de la creación musical, la experiencia estética con la música contemporánea.¹¹

Si como señala Marcus, la irrupción del movimiento punk con los Sex Pistols movilizó toda una revolución que estaba latente en el ambiente social de Inglaterra de mediados de los setenta, y que eso propició una reacción memética casi instantánea y generalizada donde el presente era el punk y su consigna de no-future, igualmente marcó algo que estaba en formación. Al pretender dejar atrás al glam rock y al rock progresivo, su insistencia en señalar una temporalidad en el presente como forma de participación colectiva, un procedimiento del mismo rock en algunos de sus momentos previos, como modo de administrar la sensación de que se participa en algo que será histórico, por lo menos para la música popular, y que eso en, en sí mismo, indica un orden en los estratos del tiempo (el pasado en el presente, el presente que se construye, el futuro que no importa), había otros movimientos que estaban en formación, como era el caso postpunk y la música electrónica. Momentos en que la cultura, la tecnología y el mundo en general pasaban a otra cosa antes de una nueva dinámica del “momento cibernético” como sería la primera digitalización de inicios de la década de los noventa. Un periodo de tiempo donde la cultura cambió y la concepción de la historia, del tiempo, de la modernidad del siglo XIX, ingresó en una onda de singularidad, la bifurcación hacia una emergencia o disolución del pasado en el presente cultural, el presente de la cultura en la segunda década del siglo XXI.

Cierre La música y la presencia de la cultura: *Días de futuros pasados*

Cuando Bunz (2007) habla de la música de Kraftwerk, lo hace desde una visión de la cultura y de los medios que se manifiesta en la música contemporánea. Dice que cuando los músicos de Kraftwerk no conciben a los instrumentos musicales como prolongaciones de un autor, sino que “se declaran prolongaciones de las máquinas” (123), se invierten aquellas concepciones como las McLuhan de que los medios técnicos son extensiones del hombre. Esta afirmación de Bunz tiene que ver con tres ideas de la comunicación y la cultura en los tiempos actuales que desarrolla en su ensayo sobre la relación del hombre con la técnica. Primero, detrás del desarrollo de máquinas tecnológicas hay una teoría de medios que

concibe la relación del hombre con la tecnología. Para la teoría de los medios esto es un factor que no puede desconocer porque es lo que “en la percepción social se ha producido un cambio de paradigma” (118) de que ya no es la guerra, sino la industria del entretenimiento y de la comunicación quienes lo están haciendo. Segundo, la importancia de tener una visión sobre la técnica como una “construcción” (119) porque de otra manera no es posible comprender de manera adecuada lo que “se está produciendo en la actualidad”.¹² Tercero, y, siguiendo a Kodwo Eshun (2018), si se concibe a la música pop como la narración de una historia, de una ficción sónica, es importante preguntarse sobre los modelos de técnicas que subyacen en la música pop, y en ese punto, el trabajo que realiza Bunz es a través de artistas como Kraftwerk.

El punto señalado por Bunz es que esa transición de la tecnología ha implicado alteraciones importantes en la cultura desde la segunda mitad del siglo XX, y sigue el día de hoy. Esas transiciones igualmente tienen una base mediática que pueden ser observadas en la música pop, y puede ser señalado en la manera como una tecnología en particular comienza a crear su propias líneas del tiempo que llegará a afectar el tiempo profundo de la cultura contemporánea. Para algunos historiadores la alteración actual de las concepciones sobre el pasado de la historiografía moderna se difracta de otra manera en la cultura actual y han esbozado propuestas como los de regímenes de historicidad y los de la latencia del presente como una forma de observar las maneras como el pasado se manifiesta de manera ampliada, en forma de varios pasados conviviendo simultáneamente, o que implica dos cosas que nos conciernen: otra manera de concebir el tiempo en la cultura, la presencia de la comunicación, así como las formas y materiales de la comunicación (Gumbrecht, 2004). El asunto es que esto es posible observarlo a partir de la manera como emergió y se desarrolló en la década de los cincuenta y hasta los setenta del siglo XX de la música de rock, a través de algunos regímenes de historicidad en la diversidad de las culturas y las experiencias con el tiempo, y bajo el lente de la latencia como origen de su presencia, movilidad e impulso.

Como culturas históricas del rock han tenido su propio metabolismo, en distintos momentos y a lo largo de las décadas, donde algo está sucediendo y esperando que algo se haga visible y dirija un nuevo impulso de creación y de participación. Esto es posible observar en los momentos previos a la presencia en la escena internacional de los Beatles, y particularmente en los años previos a la aparición del *Sargent Peppers* (1967), como fueron los años de 1965 y 1966, donde hubo una diversidad de propuestas y de las más intensas tendencias para experimentar con la música, que posteriormente las cosas se movieron hacia cierta dirección, algo que posteriormente sucedería, con sus propias condiciones, contextos y situaciones, con el movimiento punk. La historia del rock toma esos momentos cuando se define algo nuevo y todos lo siguen como los más importantes, los sucesos y los personajes que hicieron y cambiaron la historia del rock.

Una visión arqueológica de los medios y de las culturas históricas del rock, que observe a la música de rock de los cincuenta a los setenta,

diría que la historia sucede no solamente de continuidades, sino de procesos discontinuos (Foucault, 1983), y que son aquellos momentos poco reconocidos, olvidados, inconclusos, abandonados, donde, por un lado, los pasados se guardaron como archivos para ser consultado en los días del futuro, y desde donde se organiza cada presente que ha tenido la cultura y la música de rock hasta el día de hoy (Ernest, 2013). Los momentos previos, que contienen la latencia como impulso, han sido los que no necesariamente fueron atractivos para el mercado ni para la crítica, pero si mantenían un vínculo con sectores y colectivos que conformaban movimientos subterráneos, eran atractivos para sub culturas en formación, y fueron básicas para la experiencia estética y biográfica de algunas generaciones de jóvenes en el mundo.

Por otro lado, algunas visiones de la historiografía contemporánea señalan algunos puntos que corren en paralelo sobre las reflexiones como las de Reynolds (2012) sobre la manera como el rock de los sesenta y setenta se han conservado de una manera tal que desde el inicio del siglo XXI de la música pop ha estado atrapada en su pasado. Revisiones de la historiografía como cultura histórica proponen que después de la segunda guerra mundial se gestó un debilitamiento en la vocación de la historiografía moderna de explicar las cosas en su referencia al pasado y que, como resultado de una espesa atmósfera de latencia, diez o quince años después dio inicio el cronotopo de la historia en el cual hoy se encuentra la cultura, la de un presente amplio y lento (Gumbrecht, 2016). Es por ello que el pasado en la actualidad tiene un estatuto diferente de estar en el presente y que en gran parte se ha asentado en la cultura de masas de las décadas precedentes, y en los productos mediáticos que han resguardado los pasados del siglo XX, que en el presente retornan despertando un nuevo interés sobre el pasado que se puede ver en la manera como las culturas residuales vuelven a despertar, a tener un valor económico, afectivo y simbólico y dinamizan una amplia y creciente cultura reto dentro de la cultura transmedia contemporánea.

Y dentro de ese panorama del cambio de las culturas históricas en el presente de la cultura y de la comunicación está esa visión de Hartog (2007) de los regímenes de historicidad que permiten observar no solamente como las culturas del rock de los sesenta y setenta se construyeron con un metabolismo cultural particular de creación y de innovación, sino como siguen vigentes en lo contemporáneo, tejiendo experiencias culturales con la música de diferentes momentos y lugares de la segunda mitad del siglo XX y en adelante. Un ejemplo sobresaliente sería lo que sucedió en los primeros años de la década de los setenta, con movimientos musicales que estaban destinados a durar poco, a agotarse de manera rápida, pero que su presencia más importante no fue en esos mismos momentos, sino lo que pasó después de que declinaran y hasta el presente, donde el ejemplo más claro de ello es el Krautrock (Stubbs, 2015), y de manera particular la música de Kraftwerk, música que se adelantó al cambio del modelo comunicativo de los sesenta y que comenzó a estar vigente de manera generalizada en los noventa, que su música se

distribuyó en distintos momentos, géneros musicales del rock, y de otras esferas de la música, el arte y la misma informática (Nelson, 2002).

Bibliografía

- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Avant-;Mier, R. (2010). *Rock the Nation: Latin/o Identities and the Latin Rock Diaspora*. New York: Continuum.
- Baudelaire, Ch. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Benjamín, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Benjamín, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamín, W. (2009). "Sobre el concepto de historia", en: "Estética y política", Buenos Aires: Los Cuarenta.
- Blánquez, J. y Morera, O. (Coordinadores) (2002). *Loops: Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamín: Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bunz, M. (2007). *La utopía de la copia: El pop como irritación*. Buenos Aires: Interzona.
- Carpenter, E. y McLuhan, M. (1974). "Espacio acústico", en: E. Carpenter y M. McLuhan, *El aula sin muros: Investigaciones sobre técnicas de investigación*. Barcelona, Laia, 87-94.
- Ceruzzi, P. (2018). *Breve historia de la computación*. México, FCE.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamín y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Chile: Materiales Pesados.
- Critchley, S. (2017). *Bowie*. México: Sexto Piso.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: UIA.
- Ernest, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eshun, K. (2018). *Más brillante que el sol: Incursiones en la ficción sónica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Evan Bonds, M. (2014). *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Madrid: Acanalado.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher (2018a). *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra
- Fisher, M. (2017). " 'Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible': los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular", en: A. Avanesian y M. Reis (comps.), *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 153-166.
- Foucault, M. (1983). *La arqueología del saber*. México: FCE.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Frith, S. (2002). "Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television", en: *Popular Music*, Vol. 21, No 3, 277-290.
- Gumbrecht, H. U. (2016). "Nuestro amplio presente. Sobre el surgimiento de una nueva construcción del tiempo y sus consecuencias para la disciplina de la historia", en: G. Zermeño Padilla (editor), *Historia fin de siglo*, México. México: El Colegio de México, 123-133.
- Gumbrecht, H. U. (2015). *Después de 1945: La latencia como origen del presente*. México: UIA.
- Gumbrecht, H. U. (2006). "Presencias de Mozart. ¿Podemos describir los placeres que nos produce escuchar música?", en: *Historia y Grafía*, UIA, No. 27, 174-195.
- Gumbrecht, H. U. (2006a). *Elogio de la belleza atlética*. Buenos Aires: Katz.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Producción de presencia: Lo que el significado no logra transmitir*. México: UIA.
- Gumbrecht, H. U. (2003). "Sobre la desintegración de la historia y la vida del pasado", en: *Historia y Grafía*, UIA, No. 21, 55-72.
- Hartog, F. (2016). "Creer en la historia ayer y hoy", en: G. Zermeño Padilla (editor), *Historia fin de siglo*. México, El Colegio de México, 27-46.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. México: UIA.
- Keennan, D. (2018). *Memorial Device*. México: Sexto Piso.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge: Polity.
- Koselleck, R. (2009). "Is there an Acceleration of History?", en: H. Rosa y W. Sauer (eds.) *High-Speed Society: Social acceleration, Power, and Modernity*. USA: Pennsylvania University Press, 113-134.
- Luhmann, N. (2007). *Introducción a la teoría de sistemas*. México: UIA.
- Luhmann, N. (1999). "El arte como mundo", en: N. Luhmann, *Teoría de los Sistemas Sociales II (artículos)*. México: UIA, 7-65.
- Luhmann, N. (1999a). "La cultura como concepto histórico", en: N. Luhmann, *Teoría de los Sistemas Sociales II (artículos)*, 189-225. México: UIA
- Luhmann, N. (1996). *La Ciencia de la Sociedad*. México: Anthropos: Universidad Iberoamericana: ITESO.
- Luhmann, N. y De Georgi, R. (1993). *Teoría de la sociedad*. México: Universidad de Guadalajara - UIA: ITESO.
- Lull, J. (editor) (1992). *Popular Music and Communication*. Newbury Park: California: Sage.
- MacFarlane, T. (2013). *The Beatles and McLuhan: Understanding the Electric Age*. Plymouth: United Kingdom: The Scarecrow Press.
- McLuhan, M. (2015). "La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan", en: C. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa, 45-86.
- Marcus, G. (2012). *El basurero de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de Carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Morley, P. (2019). *¿Quién mató a Michael Jackson?: Cómo la sociedad crea y destruye ídolos*. México: Sexto Piso.
- Nelson, H. (2002). "Música para las masas: Kraftwerk, el sonido del concepto (1970-2002)", en: J. Blánquez y O. Morera (coordinadores). *Loops: Una historia de la música electrónica*, Barcelona: Reservoir Books, 105-108.

- Parikka, J. (2012). *What is Media Archeology?* Cambridge: Polity.
- Rerardi, F. (2018). *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2017). *Como un golpe de rayo: El glam y su legado, de los setenta al siglo XXI*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2014). *Energy Flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura del baile*. Barcelona.
- Reynolds, S. (2013). *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2002). "Prólogo", en: J. Blánquez y O. Morera (coordinadores), *Loops: Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books, 15-37.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la vida moderna tardía*. Buenos Aires, Katz.
- Rossell, O. (2002). "Oigo un nuevo mundo: los pioneros de la música electrónica (1910-1968)", en: J. Blánquez y O. Morera (coordinadores), *Loops: Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books, 39-63.
- Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Sadin, É. (2018). *La humanidad aumentada: La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schützeichel, R. (2015). *Teorías sociológicas de la comunicación*. México: UIA.
- Shaviro, S. (2017). "Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real", en: A. Avanesian y M. Reis (comps.), *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 167-179.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Stubbs, D. (2015). *Future Days: El Krautrock y la construcción de la Alemania Moderna*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Triclot, M. (2008). *Le momento cyberétique: La constitución de la notion di information*. Paris. Champ Vallon.
- Virilio, P. (1997). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.

Material Audiovisual Complementario

https://www.youtube.com/watch?v=QP5dOKTB3ng&feature=emb_logo

https://www.youtube.com/watch?v=ZQqXF0ZybT0&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3tKoJ_eNN6nay5VGuBeiQng

https://depositosonoro.com/2019/09/26/observa-el-mapa-con-la-historia-de-la-musica-electronica-de-los-anos-50-a-la-fecha/?fbclid=IwAR1wT4e2l00beg_IuQcldrdCM45dRQB3coaapLjoie_hTrU__knC1RIyS

<https://culture.pl/en/article/the-story-behind-the-experimental-music-haven-that-escaped-communist-censorship>

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=RqAsBbeuOy4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2_5425Tp_ZcfNCJ_7BLrmBf0k)

[v=RqAsBbeuOy4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2_5425Tp_ZcfNCJ_7BLrmBf0k](https://www.youtube.com/watch?v=RqAsBbeuOy4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2_5425Tp_ZcfNCJ_7BLrmBf0k)

Notas

1. El presente trabajo es parte del proyecto Estéticas del Rock que se realiza dentro del Programa de Estudios Culturales de la Música, en la Universidad Iberoamericana León, desde enero de 2015.
2. Al referirnos a la observación, procedemos a la manera como la concibe Luhmann (1996) como una operación para realizar distinciones e indicaciones, lo cual implica un conocimiento en el tiempo como una manera de otorgar sentido a las distinciones que realiza el observador (Luhmann, (2007:232).
3. Luhmann (2007) habla de la relación del sentido y el tiempo, de la manera como se transforma más en un proceso de evolución que meramente histórico. En ese punto, la evolución tiene un vínculo cercano con las transformaciones en la comunicación, como fue el paso de la oralidad a la escritura, a lo impreso y a los medios masivos de comunicación (Luhmann y de Georgi, 1993). En la evolución lo que se gesta son capas de sentido que puede ser observado a través de los materiales de la comunicación (Kittler, 2010).
4. Las revisiones no necesariamente han provenido del ámbito académico. Desde los inicios de la música de rock ha sido la institución de las editoriales y la prensa quienes fueron los primeros observadores de la música y la cultura del rock como una serie de procedimientos para informar como parte de la industria del entretenimiento. A partir de la década de los setenta ingresaron al mundo de la crítica de la cultura musical personas con estudios universitarios y abrieron otras rutas de hablar y escribir sobre la música de rock, hasta la llegada del mundo digital a partir de la década de los noventa cuando se puede acceder a información en diversos formatos de archivo y con ello se pudo comenzar a revisar los pasados del rock y ganar una nueva mirada crítica sobre la situación a principios del siglo XXI. Por ejemplo, la postura del crítico Paul Morley (2019) cuando señala que en los inicios del nuevo siglo “ese tipo de crítico excitable y diligente no había sido aún totalmente reemplazado por las recomendaciones de Amazon, los algoritmos de la transmisión cibernética, los Wiki...” (11), pero conforme avanzó el siglo las cosas cambiaron y el mundo de la música fue un asunto de las redes, de las plataformas y de los fans, como sucedió con la noticia de la muerte de Michael Jackson. Morley dice de su postura ante ese hecho: “Deseaba tomarme el tema con seriedad que no sería del interés de una cobertura informativa que comenzaba a interesarse por la cultura popular tras muchos años de indiferencia hacia todo aquello que no fuera la generalidad tópica acerca del sexo, las drogas o la pena por alguien que se ha suicidado” (14). Las síntesis han provenido de revisar nuevas visiones, bajo nuevas narrativas a lo usual, para acceder a otras formas de lo que sucedió y de lo que ahora acontece. Estas observaciones sobre la cultura del siglo XX y la música de rock provienen de la historia, de la filosofía, la literatura y la crítica literaria (Critcheley, 2016; Avant-Mier, 2010; Keenan, 2018)
5. Para Luhmann (1999), el arte remite a operaciones que tienen la capacidad de observar al mundo, es decir, de producir distinciones mediante la observación de lo observado. En este caso se entendería que con el tiempo, la cultura que emergió con el rock llegó a ser “un correlato sin forma de operaciones infinitas que se aplican a sí mismas, algo así como por ejemplo, la inacabable iterabilidad como tal, que se aprehende y se describe mediante operaciones finitas” (11).
6. Por ejemplo, para Marcus (2012) el pasado no se manifiesta en su totalidad, hay que ir a su encuentro para revelar otros aspectos del pasado.
7. En su apartado XVI, dice Benjamín (2009): “El materialismo histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, en el cual el

tiempo se detiene y queda en estado de suspensión. Pues este concepto define aquel presente en el cual el materialismo histórico tiene una experiencia con él que es única” (155).

8. En *Rastros de Carmín* (1993), Marcus comenta que su libro trata de un acontecimiento a finales de 1976, cuando apareció en el mercado de Londres el disco, “Anarchy in the U. K.” lo que “provocó una transformación de la música pop en todo el mundo” (27). Cuando se preguntaba si un acontecimiento de este tipo era suficiente para ser parte de la historia del rock, la observación pasa hacia otra dirección: la canción de Johnny Rotten, “destilaba, en una forma crudamente poética, una crítica a la sociedad moderna que ya habían emprendido anteriormente un pequeño grupo de intelectuales radicados en París” que se organizaron en 1952 bajo el nombre de Internacional Letrista, y en 1957 se convirtieron en Internacional Situacionista, y que a su vez, como grupo, “volvía la mirada hacia los surrealistas de los años veinte, los dadaístas, quienes habían obtenido renombre durante y poco después de la Primera Guerra Mundial, el joven Karl Marx, Saint-Just, varios herejes medievales y los Caballeros de la Mesa Redonda”.
9. De las observaciones de Gumbrecht sobre la importancia de la latencia y la experiencia estética dentro de la cultura contemporánea, es importante revisar la propuesta de la “estética del aceleracionismo” a partir de la cual se aborda la relación de la estética y la economía política, lo cual llevaría a abrir otro acercamiento de las estéticas del rock. Véase Shaviro (2017) y Fisher (2017).
10. Reynolds (2013) lo dice de la siguiente manera: “Aquellos años del postpunk que van de 1978 a 1984 fueron testigos del saqueo sistemático del arte y la literatura modernista del siglo XX. El periodo postpunk en su conjunto aparece como un intento de recrear virtualmente todas las principales temáticas y técnicas modernistas a través del médium de la música pop (22)”.
11. En el prólogo al libro, *Loops. Una historia de la música electrónica*, Reynolds (2002) menciona que uno de sus principales factores es que es una música de máquinas. Dice: “Explorando la tecnología de último cuño, la electrónica intenta encontrar posibilidades radicales, sonidos futuristas. Y eso supone reinventar las máquinas: muchos productores sostienen que, después de adquirir un nuevo equipo, lo primero que hacen es tirar el manual de instrucciones y empezar “a trastear”. A menudo la creatividad implica abusar de las máquinas, emplearlas incorrectamente. Los errores –a veces realmente accidentales, a veces ‘deliberados’– se convierten en algo estético. Se trata del eco pop de un fin primario de la música contemporánea: ensanchar el espectro de lo que se entiende convencionalmente como música, a través de la incorporación de ruido y sonidos ambientales” (16-17).
12. Dice Bunz al respecto: “Porque el desarrollo de la técnica no sólo afecta al modelo de hombre, sino que también transforma en igual medida el campo de la técnica. La música pop constituye un modelo de estudio excelente a la hora de analizar esta doble relación (119).