



La escucha utópica

Antonio Méndez Rubio



La escucha utópica

Méndez Rubio, Antonio (1967-)

La escucha utópica / Antonio Méndez Rubio. -- [León] : Universidad de León, Servicio de Publicaciones, [2025].

200 p. : fot. col. y bl. y n. ; 24 cm

ISBN 979-13-87583-16-3

1. Música-Análisis y apreciación. 2. Música popular (Canciones, etc.)-España- 1977-1987. I. Universidad de León. Servicio de Publicaciones. II. Título.

78.073

78.011.26.073(460)"1977/1987"



SERVICIO
DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Edita: UNIVERSIDAD DE LEÓN

Servicio de Publicaciones

Dirección editorial: JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Diseño y maquetación: DAVID ALLER LLAMERA

ISBN: 979-13-87583-16-3

Depósito legal: DL LE 389-2025

Imprime: Lozano impresores

Impreso en España/*Printed in Spain*

León, septiembre 2025

© Universidad de León. Servicio de Publicaciones.

© Antonio Méndez Rubio

Reservados todos los derechos.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.cedro.org; 91 702 19 70 / 93 272 04 45



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

La escucha utópica

Antonio Méndez Rubio

1

1. LA ESCUCHA IMPOSIBLE

Sobre comunicación
musical y crítica
social

21

ESCUCHAR LA ESCUCHA	23
Escuchando la situación	23
Situando la escucha	28
Escucha y crisis: escucha en crisis	31

POLÍTICA DEL RUIDO	33
Sonidos sin cuerpo	34
Pero... ¿qué es ruido?	37
Ruido como música sin fondo	42
Ruido y fascismo	49

LA CRISIS DEL ROCK COMO CRISIS DEL ARTE	55
Crisis y crítica del arte	56
El fin popular del arte	61
Rock como anti-arte	64
El caso Depeche Mode	68

THE SHOW MUST GO ON	75
¿Una desgracia espectacular?	76
El poder de la imagen musical	84
El espectáculo total	92

Índice

[INTERMEDIO]

95

ESTADO DE SITIO	97
Malos tiempos para la crítica	97
Música como práctica social	99
Entre la práctica y la teoría	102
Música y cultura popular en una era global	103
After-Rock Times?	107

2

2. LA ISLA UTÓPICA

Sobre música
popular en la
Transición Española
(1977-1987)

111

BAILANDO CON LA DESTRUCCIÓN 113

La producción de
desmemoria histórica 113

La mitificación de un agujero 118

La destrucción de la forma:
una cuestión de estado 126

UNA POESÍA SIN AURA 133

Una fragilidad doble 133

La doble sutura 140

“Contra Franco
vivíamos mejor” 154

A la luz de la desaparición 161

EL ROCK GITANO EN LOS LÍMITES DE LA ESPAÑOLIDAD 169

La persistencia de la nación 169

El rock gitano como frontera 172

Un conflicto con raíces 178

INTRODUCCIÓN

9

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

183

Introducción

Hablar de *escucha utópica* no remite aquí a escuchar, por así decir, cosas de otro mundo. La cuestión es más bien hasta qué punto escuchar se está convirtiendo en algo de otro mundo. Esto se entiende mejor al pensar la escucha no solamente como recibir señales o mensajes acústicos, sino como re-crear y co-producir sentido de forma nueva. La escucha es utópica o no es escucha. Puede serlo en mayor o menor grado, intencionalmente o no, pero no puede no serlo. La condición utópica del acto de escuchar tiene que ver con su necesaria relación no solamente con un *realidad* dada sino (al mismo tiempo y decisivamente) con los modos de oír, con los esquemas de subjetividad a la vez personal e interpersonal, individual y social.

De una forma más concreta, por ejemplo, la comunicación musical arraiga en el dispositivo deseante, sensitivo, corporal, que implica el dinamismo del ritmo y la experiencia del paisaje sonoro en la vida social. La noción de *oído social*, de hecho, persigue comprender no cómo en un contexto social determinado cualquiera oye de la misma manera que los demás una secuencia de sonidos, melodías o compases, sino más bien cómo los fenómenos acústicos resultan determinantes para la configuración de cualquier contexto propiamente social. Cada escucha pone en juego una serie de relaciones sujeto/sujeto, sujeto/mundo, que ni es del todo previsible ni resulta del todo categorizable o apresable por la mirada que teoriza.

En los términos del semiólogo R. Barthes, escuchar a Beethoven conlleva una cierta dimensión utópica en tanto la vivencia del oído es arrastrada por su música “a una praxis desconocida” (2024: 300). Esta interconexión práctico-utópica de la escucha, impulsada por la forma en que esta atrae nuevas formas de producir y compartir sentido, sin embargo, ¿cómo podría evitarse una vez que un oído singular se abre con todas sus consecuencias? ¿Es esta zona utópica de la escucha exclusiva de la llamada *música clásica* o de lenguajes musicales especialmente elaborados y complejos, o puede darse así mismo en formas musicales de (supuesto) menor valor estético? En otras palabras, el carácter utópico de la escucha ¿hasta qué punto podría regularse o monopolizarse? ¿es exclusivo de Beethoven, o Bach, o Mahler, o podría estar ofreciéndose también en Hildegard Von Bingen, en una canción *rock* de Jimi Hendrix, en la voz entre *jazz* y *soul* de Etta James, en un tango de Carlos Gardel o en el repertorio popular de Jyoti Nooran, y así sucesivamente? ¿No sería aquí inevitable tener en cuenta en cada caso las condiciones sociales del oído? La hipótesis a propósito de *la condición utópica de la escucha*, su raíz tanto subjetiva como intersubjetiva, viene esbozada por la manera misma en que Barthes aborda cómo escuchar necesariamente incorpora “una fenomenología de la interioridad” (2024: 283) que como tal no estaría nunca totalmente clausu-



rada. O bien, como sugiere el propio Barthes, pensar la escucha reclama en cierto modo considerar la latencia (auto)crítica de un cierto fondo (sin fondo) de “escucha psicoanalítica” (2024: 285). Es decir: en la práctica, la escucha se da precisamente como un lugar de cruce táctico, como un momento crucial en el (des)pliegue de la comunicación entre interior y exterior, entre subjetividad y mundanidad, por decirlo así.

En su ensayo de título “El acto de escuchar” (2024: 277-293) Barthes remite a Freud y a Lacan a la hora de enfatizar el plano inconsciente que opera en la práctica de la escucha. Y es comprensible que así lo haga. Siguiendo a Barthes (2024: 291):

la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia.

En este sentido, el denominador común entre acto de escucha y práctica psicoanalítica consistiría “en ese movimiento de vaivén entre la neutralidad y el compromiso, el suspenso de la orientación y la teoría” (2024: 287). Dicho de otra forma, es como si la escucha hiciera viable (o al menos potencialmente viable) abrir un intersticio o intervalo (o *in-between*) donde cada vez se inaugure la relación con lo(s) otro(s). Esta interfaz o (por qué no) interferencia proyecta imperceptiblemente un deslizamiento de la subjetividad a la vez como intra- y como inter-subjetividad. De ahí que la escucha se deje tratar como un *entreac-to*, como un punto eléctrico de encuentro entre la actualidad y aquello que la desborda (Méndez Rubio 2022b). Precisamente este *suplemento de des-borde* se correspondería con aquello que es ignorado por el sujeto, es decir, aquello que forma activa de su subconsciente: eso que, por consiguiente, lo podría quizá orientar hacia lo que llama Barthes “una praxis desconocida”.

Desde la perspectiva de Lacan, una *hiancia* o zona indeterminada de vacío se vuelve constitutiva de toda subjetividad en la medida en que necesita de otro para realizarse tanto individual como socialmente. Ese Otro pasa sí o sí por la necesidad del lenguaje entendido como lugar dialógico, precario, trabajado en todo caso por la falta de eso(s) otro(s) que instaura de hecho la pulsión de deseo. A su vez, esta proyección deseante, radicalmente fantasmal, atraviesa de espectralidad el carácter compacto y meramente identificable (por convención) de la Realidad. La condición reconocible, consciente (o, digamos, más *objetiva*) de la *realidad* entra en conflicto con la dimensión de desconocimiento,



inconsciente (o, digamos, más subjetiva) de lo *real* en la experiencia cotidiana del mundo lingüísticamente mediada.

Pues bien, esta en principio mediación lingüística se convierte así en momento constitutivo del Yo, del sí-mismo, en tanto deseo de alteridad, en tanto pulso de amor. Que la escucha se pueda concebir como un *acto de amor*, en efecto, no parece lejos de la imaginación teórico-crítica. Después de todo, como señala Lacan (2013: 241), “no hay palabra sin respuesta, incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente”. La función de oyente, de *ser-oído*, emerge aquí en su necesariamente doble sentido de, por un lado (+pasivo) necesitar que la escucha nos co-(r)responda para llegar a poner ese *nos* en común, pero no de forma equivalencial (Aleman 2012). Se trata nada menos que de poder co-existir, así como de, por otro lado (+activo) proyectar la subjetividad como un lugar que logra existir (“ser”) únicamente por cuanto es capaz de escuchar. Alguien es escuchado, ojalá, pero también atributivamente alguien “es” en virtud de qué y cómo escucha. El sintagma ambivalente *alguien es oído* sintetiza esta especie de doble vínculo que hace de la subjetividad un punto (auto)crítico de receptividad no previsible, no inercial.

En sentido lacaniano, en fin, se podría decir que la experiencia de la verdad, al igual que la verdad de la experiencia, en la medida en que es parte activa de la dinámica inconsciente, “debe situarse entonces *entre líneas*” (Lacan 2013: 411). El lenguaje se concibe por esta vía a modo de “juego intersubjetivo por donde la verdad entra en lo real” (2013: 412). Lacan elabora esta premisa argumentando cómo “aquello de lo que el amor hace su objeto es lo que falta en lo real; en lo que el deseo se detiene es en el telón detrás del cual esa falta está figurada por lo real” (2013: 413). Es como si, arriesgando una paráfrasis, se pudiera afirmar que lo que nos hace (*ser o estar en*) falta es justamente esa ilusión que mueve al sujeto hacia un necesario *ser-oído*. Volviendo ahora a Barthes, en suma, es decisivo volver a subrayar que si esto es así lo es *en la práctica*, esto es, en tanto escuchar (se quiera o no) es un (*entre-*)*acto*. Lo que termina por caracterizar *la escucha como acto crítico*, por lo demás, no es si se trata o no de un acto, sino que sea una acción que “no existirá sino a condición de aceptar el riesgo” (Barthes 2024: 289).

Si la escucha no existe a menos de ser capaz de “aceptar el riesgo”, a su vez, quizás se confirma así que el mayor riesgo al que la escucha se enfrenta en la actualidad es el de dejar de existir. De nuevo en “El acto de escuchar”, original de 1976, destaca Barthes (2024: 279) hasta qué punto

existe una contaminación sonora sobre la que todo el mundo, del hippy al jubilado, está de acuerdo en afirmar que atenta contra la mis-

ma inteligencia del ser vivo, inteligencia que, stricto sensu, no es sino su capacidad de comunicarse adecuadamente con su Umwelt: la polución impide escuchar.

Por su parte, en su reconocido libro de referencia *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (2013), publicado por vez primera en 1977, R. M. Schafer llamaba la atención desde las primeras páginas sobre cómo “la contaminación acústica es ahora un problema mundial” cuya consecuencia final no es otra que “la sordera universal” (Schafer 2013: 19). El déficit masivo de atención que conlleva la no-escucha, promovida por la hiperestimulación audiovisual y el ritmo acelerado de la vida, hace de las sociedades modernas un ambiente propicio para la indiferencia y la insensibilidad a gran escala –lo que deja ese modelo social en una situación de excesiva vulnerabilidad, de demasiada indefensión ante el ascenso de nuevos autoritarismos y totalitarismos tanto políticos como económicos o culturales.

Se podría decir que, en paralelo a cómo los procesos globales de industrialización y modernización han supuesto un creciente fenómeno de “congestión sonora” (Schafer 2013: 109), al mismo tiempo, y cómo no podía ser de otra forma, han implicado una tendencia creciente a colapsar las condiciones de elaboración de una teoría crítica de la escucha. Esta congestión a-crítica se vuelve especialmente acuciante en el terreno de la escucha musical. En primer término, y ya de pleno en el siglo XXI, todavía requiere un esfuerzo considerable reivindicar la clave que conecta la escucha con “la propia idea del *hacer*” (Barthes 2024: 296). Es decir, todavía resulta vital fundamentar una acepción de la escucha como verbo, como acto, un tanto en la estela de cómo C. Small, en *Musicking: The meanings of performing and listening* (1998), ha intentado defender un significado de la música como *musicar*. En segundo lugar, se hace cada vez más urgente esclarecer cómo la escucha y la música, como diría aquí Barthes, no delimitan territorios de significación como más bien abren espacios de *significancia*. Esta apertura hace que todo espacio funcione prácticamente como un espaciamiento, y de hecho que todo abrir lo haga como un despliegue de dialécticas intra- e intersubjetivas no cuantificables ni ecualizables. El significante musical, o sonoro en un sentido más amplio, irrumpe así como señal obtusa, como una interferencia en los dispositivos de consenso social y de control institucional. Y si esto es así lo es, según Barthes (2024: 70) porque en este caso

el significante nunca se llena; está en un estado de permanente depleción (término lingüístico que designa los verbos vacíos, como por



ejemplo el verbo hacer en español); [...] ese tipo de significante no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones.

Sin ir más lejos, lo que hace de la escucha musical una práctica no necesariamente obvia o redundante es precisamente que admita ser pensada como una praxis que hace sitio para lo desconocido, para lo nuevo, o incluso para el riesgo y el peligro. No en vano, es la escucha la que abre la siempre inestable opción de que lo que se oye se viva o no como música: esto es, el salto de la *escucha* a la *escucha musical* ya pone en jaque qué se entiende, cómo se valora y de qué manera funciona lo que finalmente consideremos *música*. En este sentido, y en la órbita de lo que ocurre con la lectura o con la mirada, la escucha no se contenta con asumirse como praxis sino que se reclama como una praxis proyectiva, creativa, es decir, como *poiesis* o práctica poética.

Desde luego, concebir *la escucha como práctica poética* tiene efectos críticos en el funcionamiento del pensamiento teórico. En lo tocante a la escucha musical y aceptando que la teoría es en cierto modo un discurso explicativo, de nuevo Barthes plantea que “el único discurso que puede mantenerse sobre música es el de la diferencia” (2024: 313). La pertenencia de la música al orden de la diferencia la incardina en una constelación fenomenológica donde (por decirlo como Foucault 2004) el orden del discurso se tambalea, donde el pensamiento sistemático se pone en jaque, se topa con su Otro. No es por azar que esta forma de abordar la cuestión se asocie a la cuestión poética en un ensayo como *Introducción a una poética de lo diverso*, de É. Glissant (2016). La escucha musical estaría desafiando toda posibilidad de dar lugar a un sistema explicativo, totalizador, justamente a causa de su pertenencia a una raíz de singularidad subjetiva, de especificidad corporal que desestabiliza la (por por otra parte, necesaria e inevitable) relación entre lo personal y lo común, entre sensibilidad y código, experiencia y pensamiento, práctica y teoría.

Frente a la tendencia omniabarcante de la filosofía occidental, la escucha que se concibe como práctica poética invita a un pensamiento indicial, provisorio, no tanto continental como archipelágico. Glissant contrapone a la idea de continente o *todo* la metáfora del *archipiélago* o *no-todo* (que no es ajena tampoco a la crítica lacaniana) para así subvertir la ambición imperial del sistema y la identidad por los desvíos tácticos de la alteridad, la criollización y la *errancia*: “la errancia es lo que induce a la persona a dejar los pensamientos sistemáticos” (2016: 138). La errancia o deriva, en este sentido, supone un



desplazamiento entre puntos de intensidad que forman una constelación o archipiélago de percepciones y concepciones pero en ningún caso un conjunto cerrado y jerárquico de ideas secuenciadas de modo lineal. ¿No se podría trasladar este enfoque teórico al acto de escuchar? Si, para Glissant (2016: 139), “el pensamiento de la errancia nos resguarda del pensamiento del sistema”, ¿no sería válida esta afirmación extrapolándola a un precario, frágil, a la vez que fractal e intempestivo *pensamiento de la escucha*?

De sistematicidad e identidad a poeticidad y relación: así se podría sintetizar el cambio de paradigma hacia la una *poética de lo diverso* que aquí se está procurando aplicar a una *teoría crítica de la escucha*. En concreto, el abordaje crítico y comunicativo ofrecido por Glissant en los términos de una poética de la relación se orienta a traspasar el imperativo de las identidades para orientarse hacia una actualizada necesidad de “comprender” la interdependencia de las situaciones que viven personas, grupos y comunidades en el mundo real (2016: 25). La *relación*, entendida como “apertura al otro” (2016: 25), ¿no es de hecho la materia operativa de cualquier acto de escucha? Mientras la modernidad occidental “ha esparcido por el mundo que cualquier identidad es radicalmente única y exclusiva”, no obstante, y a contracorriente, “en la actual situación del mundo, la cuestión capital es la de saber cómo ser uno mismo sin sofocar al otro, y cómo abrirse al otro sin ahogarse uno mismo” (Glissant 2016: 24). No otra cosa requiere (y es requerida) por la escucha como práctica dialógica, poética y (auto)crítica.

Elementos para un debate polémico, como pueden ser lo borroso, lo ambiguo, lo precario o lo abierto a lo impredecible, entre otros, devienen así recursos disponibles para una (inter)subjetividad a la escucha, esto es, para una serie de singularidades cruzadas tanto en su régimen de realidad y de memoria como de deseo y de imaginación. Ocurre a propósito de la escucha, en efecto, que “los sistemas de pensamiento o los pensamientos sistemáticos resultan ineficaces para entrar en contacto con lo real” (2016: 92). Teniendo en cuenta la deuda de la escucha con la diversidad, así como de la música con la diferencia, se vuelve al fin pensable que “cuando las variables se multiplican y, sobre todo, cuando se introduce la variable tiempo, la impredecibilidad se confirma” (2016: 89). Parecería aplicarse con precisión a la escucha, y por supuesto a la escucha musical, la siguiente afirmación de Glissant (2016: 107): “la pasión y la poética del mundo todo pueden señalar una relación insólita con el Lugar y enervar, alterar los reflejos condicionados”. Una relación insólita con el lugar, que impulse a deslimitarlo y provocarlo, ¿no es precisamente la motivación fundacional del pensamiento utópico? Glissant da la impresión de estar considerando esta pregunta cuando indica “que no hay nada valioso en lo que no participe la utopía”



(2016: 106). Sucedería entonces a la escucha como de hecho sucede a la música o a la poesía, que su motivación, se quiera conscientemente o no, no puede dejar de ser utópica en la medida en que su deseo no es otro que aspirar a volver factible, aunque sea solamente por un instante, “el nuevo arte de la soltura del mundo” (2016: 73).

Un enfoque relacional implica una mirada comunicativa, política, sobre la escucha, tanto como un enfoque poético exige del oído una atención elemental, microscópica incluso, al desafío de lo no inercial, de lo no normal ni total. Escuchar se deja concebir entonces como (entre)acto que sintomatiza como ningún otro un querer vivir atravesando la insuficiencia de todo Uno, la falta que nos hace desear aproximarnos al no-lugar del Otro.

Que el acto de escuchar se comporte como práctica poética, a fin de cuentas, pone ya en crisis la idea heredada de *teoría* como ejercicio individual y, por encima de todo, meramente abstracto o mentalmente visual (del griego *theorein*, contemplar). Dada su virtualidad dialógica y comunicativa, la escucha no puede desligarse del lugar de lo común, de la convivencia, de la *politeia*. Y, dada además su raíz en el magma subconsciente de la subjetividad, no puede dejar de provocar fisuras de lo real en la realidad, ni de convocar pulsiones no ya propiamente metafísicas sino sensiblemente físicas, corporales, vibratorias, asociadas al sonido (Eidsheim 2015). Por mínimo que sea, cualquier acto de escucha admite la posibilidad de ser germen para desbordamientos de lo conocido, de lo reconocible, para subvertir el mundo de los significados en virtud de un desafío obtuso, tan callado como poético. Así es como un determinado mundo se abre a lo que le había sido negado, como un lugar se sabe en cierto modo no-lugar y, gracias a la energía de ese hiato, puede cambiar de forma. Se da ahí el espaciamiento entre lo dado y lo negado, entre sonido y ruido, entre lo aceptado (como *normal*) y lo rechazado (como *locura*). Si se quiere decir así, ese no-lugar “entre líneas”, ese *vacío de verdad* donde crece sin embargo el deseo es lo que “no acaba nunca de vaciarse”. Así es como la escucha, tanto en primera como en última instancia, opera como escucha utópica.

Antes que nada, los ensayos que se reúnen bajo el título *La escucha utópica* buscan desbrozar vías de entrada en la comprensión de la comunicación musical, y especialmente de la música popular contemporánea, como ámbito de estudio, análisis y debate crítico. En terminología académica, se podría decir que en España, pero no solamente en este país, la música no como lenguaje o técnica interpretativa sino, más abiertamente, como forma de comunicación



social se ha convertido en una especie de área de desconocimiento. Enfatizar el significado de la música extrayéndolo ante todo de sus características como lenguaje (solfeo, notación, armonía y melodía...) tiende a colocar en segundo plano el conjunto de factores que se vuelven (como mínimo) igual de prioritarios en la situación musical. En cambio, abordar *la música como comunicación o práctica social* prioriza la situación de emisión y escucha para, de ese modo, aun incluyendo rasgos específicamente relacionados con la técnica lingüística, ayudar a considerar elementos supuestamente extra-musicales (espacio, puesta en escena, imagen, tecnologías de reproducción y difusión, condicionantes de género, clase o etnia...) que resultan inseparables de lo que la música hace, así como de lo que hacemos con ella.

Salvo algunas aportaciones excepcionales, que aparecerán como referencias bibliográficas a lo largo de los distintos capítulos de este libro, el terreno de la investigación crítica de la música popular, entendida como cultura, sigue suponiendo una travesía demasiado árida, y demasiado cuesta arriba, como para ofrecer los frutos de conocimiento que ofrecería en coyunturas institucionales más favorables. Los imperativos de especialización del conocimiento propios del modelo universitario hegemónico no colaboran en la construcción de espacios de intercambio interdisciplinar, transversal. No obstante, la última década en la Universitat de València, en la que he podido dedicarme a la docencia de la nueva materia obligatoria “Comunicación musical”, me confirma el más que elevado interés que dicha materia suscita entre estudiantes de muy diverso perfil y de muy distante procedencia geográfica. Está claro que un vacío o *gap* de tales dimensiones no va a repararse con un libro como este. Aun así, uno no pierde la ilusión por confiar en que algunas de estas propuestas, argumentos, ideas o casos de estudio, podrían despertar la curiosidad de alguien y animar a seguir con la tarea teórico-crítica de algún modo, por algún motivo, en algún momento o lugar.

Aunque aparezca como *intermezzo* en la estructura del libro, el capítulo titulado “Estado de sitio” busca cumplir precisamente la función estratégica de llamar la atención sobre las dificultades que la cuestión plantea (y esto a pesar de tratarse de un texto publicado por primera vez hace más de dos decenios). Lo que antes se presenta es un primer apartado llamado “La escucha imposible”. Este epígrafe es una forma de señalar algunas temáticas en las que se manifiesta singularmente los obstáculos o *imposibilidades* que emergen de problemas de tanta actualidad como las repercusiones pragmáticas de la escucha, los límites del sonido (considerado) musical, los prejuicios que invaden el entendimiento de las negociaciones entre arte, mercado y cultura popular (a propósito del contexto *post-punk*) o, por último, las implicaciones sociopolíticas del tsunami



cultural que están suponiendo distintas formas recientes de espectáculo musical masivo. Los últimos tres capítulos se recogen bajo la denominación “La isla utópica” para así intentar resumir la tan compleja y contradictoria coyuntura sociohistórica que representó la llamada *Transición* a la democracia en España entre finales de los años setenta y mediados de los ochenta. En un contexto cultural como el de aquellos años de la *Movida*, cuyas tensiones ideológicas siguen todavía hoy sin estar resueltas, la música popular jugó un papel crucial a la hora de canalizar, cuestionar y finalmente encauzar la opinión pública y el consenso ambiental hacia una socialdemocracia regida por los imperativos de la economía capitalista, el hedonismo juvenil y el conformismo político.

Desde luego es una noticia saludable la aparición reciente de algunas monografías que son, a su vez, una suerte de *islas utópicas* en el océano inmóvil de la crítica de la música como cultura popular. Merecerían un espacio y un tiempo que desborda estas páginas incorporar las fértiles sugerencias de libros como *Espectros de la movida (Por qué odiar los años 80)* (2018) de V. Lenore, *Macrofestivales (El agujero negro de la música)* (2023) de N. Cruz, *Hacia una teoría del pop* (2023) de J. C. Fernández Serrato, *Un cortocircuito formidable (De los Kinks a Merzbow: un continuum del ruido)* (2024) de O. Rosell o *De los videomemes a Tom & Jerry (La música cuenta en el audiovisual)* (2024) de R. López-Cano, entre otros. En el caso del libro-isla *La escucha utópica* se trata más bien de un libro-archivo donde recuperar y articular trabajos que se han esforzado, de forma tentativa, por proponer hipótesis críticas en torno a la zona de interrogantes que estallan desde el epicentro de la comunicación musical. Después de largo tiempo de consideraciones y revisiones, estos trabajos se publican aquí en su versión primera, salvo por algunas correcciones expresivas y de detalle: matizaciones de método y actualizaciones informativas habrían supuesto una reescritura inacabable y finalmente incompleta. Se apreciará que estos textos abarcan una trayectoria cronológica de aproximadamente veinticinco años y que, aun así, su parcialidad y sus fuera-de-campo no impiden detectar un ámbito compartido de inquietudes y preocupaciones que siguen vivas. En realidad, desembocan en lo que sigue motivos críticos como la cuestión utópica o la poética de lo imposible que impulsaron ensayos precedentes como *Poesía y utopía* (1999), *La desaparición del exterior* (2012) o *Teoría de los umbrales* (2022), al igual que núcleos de conflicto intelectual y hermenéutico como las tensiones entre lo popular y lo masivo, o algunos de los retos epistemológicos convocados por la música popular contemporánea y la escucha musical en la sociedad contemporánea (que se habían venido desplegando respectivamente desde *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura* (1997) o *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica*



social (2003) hasta *Comunicación musical y cultura popular* (2016) y sobre todo *La escucha actual* (2022)).

Quisiera, en fin, agradecer con todas mis fuerzas y mi cariño el apoyo e impulso de todas aquellas personas que a lo largo del tiempo y del espacio me invitaron a elaborar, realizar y publicar todos estos trabajos. Mi deuda más especial y perdurable, aquí y ahora, con dos personas que han acompañado todo este recorrido con actitud inteligente y amablemente cómplice, tanto al final, como es el caso de José Manuel Trabado, como al principio de todo, como así fue y sigue siendo el caso de Jenaro Talens. Sin ellos no habrían sido posibles ni este nuevo paso ni los caminos posibles o imposibles que este paso pueda traer consigo.

Solamente insistir en dejar constancia de gratitud con el reconocimiento de la procedencia de los distintos textos que a continuación se recogen: 1/ “Escuchar la escucha”: ponencias “La escucha actual: comparatismo y teoría crítica de la cultura” (*Escuela Internacional de Posgrado*, Universidad de Granada, 02/03/2023); “Escuchando la situación musical” (*XX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad Carlos III de Madrid, 07/11/2024) y “La cuestión de la escucha” (*Doctorado en Mundo Hispánico*, Universidad de León, 06/03/2025). 2/ “Política del ruido”: *Methaodos - Revista de Ciencias Sociales* (2016) 4 (1), pp. 21-35. 3/ “La crisis del rock como crisis del arte”: *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* (2022) 19, pp. 435-455. 4/ “The show must go on”: en De la Fuente, M (ed.) (2019) *Cine, imagen y representación en Guy Debord* (Valencia, Tirant Humanidades, pp. 151-176). 5/ “Estado de sitio”: *La Balsa de la Medusa* (2000) 55-56, pp. 112-134. 6/ “Bailando con la destrucción”: *Kamchatka - Revista de Análisis Cultural* (2013) 1, pp. 15-36; versión inglesa previa en Ampuero, R. / Martín-Estudillo, L. (eds.) (2008) *Post-Authoritarian Cultures* (Nashville – Tennessee, Vanderbilt University Press, pp. 122-143. 7/ “Una poesía sin aura”: en Tortosa, V. (ed.) (2009) *Mercado y consumo de ideas* (Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 224-256). 8/ “Rock gitano, subalternidad, nación”: *Eutopías – Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos* (2015) 10, 67-75.



parte 1

LA ESCUCHA IMPOSIBLE

Sobre comunicación musical
y crítica social

ESCUCHAR LA ESCUCHA

En teoría de la comunicación, tradicionalmente, el *acto de escucha* ha sido a menudo desatendido o también pre-concebido como una función pasiva o inercial de escasa relevancia para la comprensión de los procesos comunicativos y las relaciones sociales. Ni siquiera puede decirse que la escucha haya sido tratada propiamente como un acto o praxis. Sin embargo, tanto en el diseño de estrategias de comunicación masiva como en situaciones dialógicas cotidianas, la escucha actúa como un factor contextual, pragmático y político decisivo a la hora de poner en marcha la apertura de la relación entre emisores, mensajes y receptores. El área de la comunicación musical se muestra singularmente fértil para entender de modo más matizado cómo los condicionantes de la escucha, sus rasgos de (des)atención (in)consciente, activan el sentido del sonido de acuerdo con los rasgos (tanto objetivos como subjetivos) de la situación comunicativa. La situación musical sustenta pragmáticamente la viabilidad de un enfoque crítico en términos de *comunicación musical*. De esta forma, la situación musical puede concebirse como un marco o *frame* especialmente relevante, crucial, de cara al avance del conocimiento crítico en torno a la comunicación audiovisual, la cultura popular y la sociedad contemporánea en las condiciones actuales de globalización.

Por supuesto, las condiciones de la producción de conocimiento y de debate académico son también un factor relevante de cara a discernir cómo funciona de hecho la situación musical, su sentido social y su valor cultural. El caso de la música popular contemporánea es altamente sintomático a propósito de esta situación. La marginación académica del problema de *la música como cultura* convive con un panorama (anti-)teórico donde los debates sobre lo popular, si se producen, reproducen con frecuencia prejuicios acríticos y erosionados fatalmente por los cambios de época. Y todo ello en un momento donde, una vez más y en pleno siglo XXI, las relaciones entre cultura y poder no dejan de plantear retos epistemológicos que nos invitan a avanzar con una sensación inminente, y quizá conveniente, de desconcierto. Así que cuando se trata de pensar algunas de las confluencias entre música, cultura popular y crítica social, como es lógico, las dificultades se multiplican y la tentación del abandono se insinúa irresistible.

Escuchando la situación

La situación musical, en un sentido amplio de contexto pragmático, no solamente se escucha sino que, *a la vez*, se ve, se siente, se piensa... De ahí que el sentido de la escucha necesite abrirse a interacciones con elementos que se



suelen considerar extra-musicales pero sin los cuales la experiencia acústica no sería tal como es. Las repercusiones de esta premisa son de largo alcance. Un ejemplo fácilmente reconocible, aunque todavía hoy escasamente reconocido, es el caso de la aparición del género *rock´n´roll* en Estados Unidos de América hacia mediados de los años cincuenta del siglo XX. Tomado el *r´n´r* de una forma centrada en sus rasgos musicales, sus rasgos sonoros son el resultado del cruce mestizo entre la *country music* y el *rhythm and blues* o *r´n´b*. Sin embargo, atendiendo al contexto comunicativo donde el *r´n´r* emerge su impacto no puede separarse de cuestiones de género (masculinización), étnico-raciales (blanqueado) y sobre todo factores mediáticos tan decisivos como la pujanza de la industria discográfica transnacional y el paso de la radio a la televisión de modelo masivo o *broadcast* justo entre los años (en torno a 1955) en los que las primeras canciones de este género alcanzaron con fuerza las listas de éxitos. Las relaciones que este tipo de factores mantuvieron entre sí explican no únicamente el *boom* de una figura mítica como Elvis Presley (Méndez Rubio 2016: 171-186) sino, más allá de eso, la manera arrolladora como “la era del *rock´n´roll*” (Stanley 2015: 29) se convertiría nada menos que en el origen del *pop* moderno. La edad dorada del pop, de hecho, llegaría luego ya en la década de 1980 cuando ídolos mundiales de la música de masas como Michael Jackson o Madonna no se habrían consagrado sin la mediación corporativa de la cadena MTV (Warner) y la difusión a gran escala y velocidad del formato comunicativo y publicitario que representó el videoclip (Stanley 2015). Y así sucesivamente.

Enmarcando al máximo el tema, y empezando por un enfoque que priorice la cuestión de la situación musical, tal vez se trate, de entrada, de volver razonable la propuesta del neurólogo O. Sacks: “Quizá todos nosotros, de manera inconsciente, utilizamos pistas visuales y táctiles, además de las auditivas, para crear esa plenitud de la percepción musical” (2010: 182). Es decir, que *quizá* la comunicación musical no consiste solamente en música. Prestar atención a los componentes culturales de la comunicación musical, en fin, se volvía aún más costoso si se reconocía el valor comunicativo de la cultura popular, cuya condición heterogénea y fluctuante, cuando no provisional o contradictoria, la vuelve también centro de las críticas para ciertas ideologías políticas y académicas. En pocas palabras, tanto por el lado comunicativo como por el lado popular la música parece escurrirse entre dificultades dispersas, teóricas y prácticas. Pero vale la pena intentarlo: ensayar una contribución parcial, introductoria, a la articulación de un campo de estudios y preguntas que se han demostrado cruciales, al menos durante los últimos cien años, para la *cultura común*.

Lo que llama Sacks “plenitud de la percepción musical”, en fin, se vincula a una perspectiva analítica que focalice, primero, la música como un fenómeno-

