ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

Política del ruido.
En los límites de la comunicación musical
Politics of Noise.
The Limits of Musical Communication

Antonio Méndez Rubio
Universitat de València, València, España.
antonio.mendez@uv.es

Recibido: 29-02-2016
Aceptado: 10-03-2016

Resumen

Este artículo se basa en la idea de cómo la comunicación musical activa no solo elementos musicales sino culturales y sociales. Como práctica social, la música muestra tanto su poder comunicativo como los límites de la comunicación (entendida como un intercambio de mensajes y significados). En este sentido, el ruido se presenta como un factor de disrupción en el circuito semiótico y en las relaciones sociales. La cuestión del ruido se trata como un aspecto liminar del sonido y la música, como puede observarse en diversos ejemplos tomados de la vanguardia (ruidismo) hasta la música popular contemporánea (noise), pasando por géneros musicales particulares como el punk-rock o la música tecno.

Palabras clave: comunicación, música, política, ruido, sonido.

Abstract

This article is based on the problem of how the musical activates in communication not alone musical but cultural and social elements. As social practice, the music shows both his communicative power and the limits of the communication (understood as an exchange of messages and meanings). In this respect, the noise appears as a factor of disruption in the semiological circuit and in the social relations too. The question of the noise deals with a border aspect about the sound and the music, since it can be observed in diverse examples taken of the avantgarde (bruitism) up to the popular contemporary music (noise), and through music genres as punk-rock or tecno-music.

Key words: Communication, Music, Noise, Politics, Sound.

Sumario

1. Introducción | 2. ¿Sonidos sin cuerpo? | 3. Pero… ¿qué es ruido? | 4. Ruido como música sin fondo | 5. Ruido y fascismo | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Méndez Rubio, A. (2016): "Política del ruido. En los límites de la comunicación musical", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 21-35. http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

1. Introducción

Con todas sus singularidades y matices, la música forma parte del entramado concreto de las relaciones y las fuerzas sociales. A pesar de que la época moderna ha insistido en la idea de identificar la música con un lenguaje técnicamente específico, y además de que esto puede ser así de hecho en buena medida, la música no deja de provocar experiencias relacionales, interactivas, corporales, que desbordan su carácter meramente lingüístico. Tomada como práctica social, la música muestra tanto su potencia comunicativa como los límites de la comunicación –al menos si ésta se entiende como un simple trasvase o intercambio de mensajes y significados sometidos a una codificación fija–. En la formulación de J. Blacking: "la música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino (…) un reflejo de –y una respuesta a– fuerzas sociales" (2010: 161). Incluso considerando la función del lenguaje musical y sus procesos de codificación estructural, la investigación antropológica, sociológica y etnomusicológica viene confirmando que "las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte" (Blacking, 2001: 181) y, por consiguiente, "en cualquier nivel de análisis las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan" (Blacking, 2001: 185).

En otras palabras, el estudio de la música como cultura, como práctica social, requiere pasar de una concepción estrecha e idealizada de la música (como lenguaje musical) a una noción más amplia y material, políticamente consciente, de la música como forma de comunicación social. En este sentido, la comunicación musical incluye no solamente los componentes lingüísticos o formales de la música sino, al mismo tiempo, el modo en que las relaciones sociales atraviesan la música, la condicionan, se reflejan en ella y se proyectan desde ella. De esta forma, la música admite ser comprendida como un hacer en común, no tanto como una sustancia sino más bien como una acción que podría resumirse en la expresión de Small "*musicking*" (1998), es decir, como un musicar o musiqueo socialmente vivo, pragmáticamente ilimitado. De hecho, esta perspectiva que intente entender la música como una forma de comunicación social debería tener como prioridad una reflexión sobre los supuestos límites de la música a la hora de reconocer sus vínculos múltiples con otras prácticas, experiencias y discursos sociales. Lo que se entienda por música, sonido y ruido, no puede dejar de ser una cuestión de "responsabilidad de la escucha" (Szendy, 2003: 171). En última (y en primera) instancia, como indica Small (2006: 41), apreciar la música no únicamente como experiencia estética "sino también como una institución y una fuerza potencial en el seno de nuestra sociedad" es una vía imprescindible para llegarla a "oír con más claridad".

2. ¿Sonidos sin cuerpo?

La pregunta ¿qué entendemos por música?, en fin, activa siempre un determinado régimen de inclusiones y exclusiones en el espectro de posibilidades comunicativas que la música instaura. Mientras una serie de elementos (por lo general relacionados con la modulación rítmica de melodía y armonía) quedan insertados dentro de lo propiamente musical, a la vez, una serie residual o negativa de elementos disonantes se localizan fuera o, como mínimo, en los límites más periféricos e impropios del significado musical. Es decir, son identificados convencionalmente como "ruido". Como ya argumentara J. Derrida (1998), esta dialéctica entre interior y exterior, en la medida en que separa signo y realidad a la hora de abordar el problema del lenguaje, es un dispositivo de producción de verdad que la lingüística moderna ha heredado de la metafísica clásica. No en vano, se ha hablado recientemente de una "metafísica de la música" para cuestionar cómo la modernidad oficial ha elaborado una idea de música que, en la práctica, funcionaría como "un intento de eliminar la materialidad y la fisicalidad de la música" (Gilbert y Pearson, 2003: 110). Así, "esta denigración de la materialidad y la corporeidad han sido cruciales para la teoría y la práctica de la música" (Gilbert y Pearson, 2003: 110).

Esta idea metafísica de música evacuaría aquellas experiencias que la ponen en crisis, especialmente la experiencia del baile o una acepción de la producción musical más comunitaria que individualista. Actuaría pues como un dispositivo de control social, corporal, patriarcal…, que se ha hecho fuerte en la llamada "tradición dominante" (Gilbert y Pearson, 2003: 113). El idealismo occidental que recorre la "tradición dominante" del pensamiento moderno podría encontrar un momento ejemplar de expresión en la filosofía de Descartes o Kant, o en la forma de entender filosóficamente la música que defendiera Arthur Schopenhauer en su célebre tratado *El mundo como voluntad y representación*:

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

> Todas las artes objetivan la voluntad de forma meramente mediata, en concreto, a través de las ideas: y puesto que nuestro mundo no es más que el fenómeno de las ideas en la pluralidad a través del ingreso en el *principium individuationis* (la forma de conocimiento posible al individuo en cuanto tal), la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes. (Schopenhauer, 2004 [1819]: 313).

En este sentido, el pensamiento platónico ha extendido su sombra metafísica hasta la cultura moderna. La primacía de la Idea proclamada por la metafísica de Platón le llevaría, a la hora de hablar de la música, a exigirle a ésta la condición explícita de que "no tiene más que ceñirse a la invariable y única armonía" (1993: 125). En el Libro III de *La República (Politeia)* Platón asociaba esta exigencia formal de armonía a la belleza ideal y el bien social, es decir, entendía por "armonía" tanto una condición estética como política de la buena música, hasta el punto de proclamar que "a quien no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros" (1993: 134). En contraste con esta perspectiva platónica, escuchar el sonido y el ruido más allá de su enclaustramiento institucional como "Música" puede contribuir, como mínimo, a no reducir fenómenos dinámicos y multisensoriales a entidades estáticas y monodimensionales.

En todo caso, este desplazamiento en la escucha y en la acepción de la comunicación musical, entendida como práctica que desborda los límites de la música según la entendió la "tradición dominante", entra en conflicto con el idealismo neoplatónico a la vez que con la política autoritaria y el régimen de control social que le subyace. La idea occidental y moderna de música se resiste a interrogarse a sí misma, a entender mejor cómo la música cuestiona el ordenamiento simbólico y toda aspiración a clausurar la praxis comunicativa en un intercambio semiótico previsible:

> No solo la música trasluce que su posición en el seno de un ordenamiento simbólico cualquiera no se funda sobre la presuposición de su valor simbólico –inmediatez de significado a signo- sino que al hacerlo pone en evidencia que ninguna otra práctica significante, capaz de un ejercicio de intercambio comunicativo, necesita fundarse sobre semejante presuposición. (Brea, 1996: 155)

En los términos de J. Kristeva, la música funcionaría como un genotexto (más poético que propiamente sígnico ni lingüístico) y no tanto como un "fenotexto" obediente a las reglas de la comunicación (Kristeva, 1974: 83-84). La interacción entre música y ruido, tal como ha sido analizada en una fiesta rave o en las grabaciones de Merzbow, impediría de hecho un intercambio comunicativo en el sentido más convencional del concepto: "The communication, in the sense of relating, connecting, does not take place" (Voegelin, 2010: 47). En lo que respecta al análisis teórico-crítico, "sound´s ephemeral invisibility obstructs critical engagement" (Voegelin, 2010: 21) y, cuando más insistente es el diálogo entre sonido y ruido, en fin, más urgente se hace una actualización de la crítica como parte activa de una nueva forma de escucha.

Por esta vía, siguiendo a N. Sun Eidsheim, escuchar el sonido en tanto sonido sensible (*sensing sound*) supone un "impulso a entender más la parte integral que la música juega en cómo forjamos nuestras relaciones con los otros" (2015: 3). Para Eidsheim, a la hora de hablar de música, deberíamos pasar de una formulación en términos de "figura de sonido" a una más actualizada como "práctica vibratoria". Si la primera es básicamente estática y monológica, la segunda, en cambio, resulta considerablemente más dinámica y dialógica. Desde este enfoque, "the way we conceive of our relationship to music could productively be understood as an expression of how e conceive of our relationship to the world" (Eidsheim, 2015: 6). Tomada de forma absolutamente abstracta o aislada, música es entonces un concepto vacío, dado que los sonidos y sus significados se configuran en los contextos culturales, económicos y políticos en los que son oídos (Eidsheim, 2015: 6). Aquello que "suena bien", como suele decirse, implica una premisa de socialidad o relacionalidad (*relationality*), una serie de condicionantes que hacen posible de hecho la dimensión comunicativa de la música. Así pues, en suma,

> If music is not something external and objective but is transmitted from one material node to another, music indeed puts us into an intrinsic dynamic, material relationship to both the so-called external world and each other. Musical discourse then shifts from the realm of the symbolic to that of the relational. (Eidsheim, 2015: 181)

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

Una vez que es viable reconsiderar la música no tanto como un lenguaje o código especializado, sino, además, como un "campo continuo de vibración y energía" (*continuous field of vibration and energy*) (Eidsheim, 2015: 185), es entonces factible (e incluso necesario) abrir el sonido musical a su diálogo con el ruido, con aquello que no se deja limitar a un sistema cerrado de signos, al tiempo que es posible entender su afuera, el ruido, como una redimensión del sonido, cuyo sentido puede incluso funcionar como una forma de comunicación más eficaz y creativa que cualquier significado en sentido semiótico estricto (Tagg, 2013; Méndez Rubio, 2016).

Si, desde la perspectiva de la semiótica tradicional, es ruido todo aquello que no se deja integrar en los imperativos de un sistema de codificación, entonces la noción de ruido debería ser un aliado táctico decisivo para la comprensión crítica de la condición musical. Así de hecho lo había atisbado J. Attali en *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (1977). Se diría, en este sentido, que la diferencia entre música y condición musical reside en que ésta cuenta con el ruido como un elemento activo y creativo mientras que aquella tiende a expulsarlo de su radio de acción. En los términos de Attali: "el ruido es un arma; la música es en primer lugar la formalización, la domesticación, la ritualización de la utilización de esa arma en un simulacro de homicidio ritual, exaltación de lo imaginario" (1977: 49). Recuerda Attali que el ruido ha sido sentido tradicionalmente como desorden, polución o agresión contra el código que estructura y mecaniza los mensajes. Pero también ha sido percibido como fuente de exaltación, de curación incluso. Así, el cruce entre música y ruido supondría siempre una "amenaza mortal" (1977: 61), un punto de transgresión, el anuncio "de una nueva forma de relaciones con el conocimiento y de nuevos poderes" (1977: 61). Si los códigos en vigor no pueden reprimir y normalizar el cruce entre ruido y música entonces la condición musical podría experimentarse como una "crisis de proliferación" (1977: 91). Y donde mejor se apreciaría la fuerza subversiva del ruido es quizá en el hecho de que la cultura oficial llame "ruido" a toda forma de producción sonora que cuestione la sintaxis o el orden del discurso ya instituidos. La autoridad de la cultura musical moderna, con su ritualización de la escucha y su concepción consensual del mundo, tal como ha pasado de la música clásica de los siglos XVIII y XIX a la música pop del siglo XX o XXI, vista así, ha limitado el filo creativo tanto de la música culta como de la música popular, ya que se ha resistido y se resiste ciegamente a promover la asunción básica para Attali: que "componer exige la destrucción de todos los códigos" (1977: 91). Tal vez una afirmación como ésta sea demasiado absolutista, pero tiene la virtud de subrayar cómo el concepto convencional de música, en lugar de promover la comprensión y la transformación de los conflictos simbólicos y sociales se ha volcado en la pretensión no declarada de borrarlos del mapa.

3. Pero... ¿qué es ruido?

La atención a la condición intersticial, liminar y crítica del ruido, en este sentido, requiere un esquema de escucha musical (y de relación social) más abierto, autocrítico y dialógico que el establecido como canónico. Pero..., ¿qué es ruido? La respuesta más común lo entiende como "cualquier sonido indeseable" (Kavaler, 1977: 17), es decir, que se parte por supuesto de la premisa de un oído selectivo para, desde ahí, entender el ruido como un "punto de peligro" (Kavaler, 1977: 67) por cuanto el ruido pone en crisis el orden armónico del discurso musical, e incluso la estabilidad del paisaje acústico que regula la vida social. El condicionamiento social resulta así clave para definir lo que es o no es ruido, ya que "resulta claro que aquello que uno admira como un sonido excelso para otro puede ser un ruido infernal" (Kavaler, 1977: 17). El ruido se asocia así a un momento de desorden perceptivo, de conflicto sensorial, y a una cierta experiencia de angustia o violencia tan individual como colectiva, tan acústica como política. La etimología del vocablo *noise* (común al francés antiguo y al inglés moderno), en efecto, remite a través del sánscrito nau y el griego *naus* hasta el latín *nausea,* náusea. Si, como sugería Kavaler: "en su nivel más esencial el ruido constituye una advertencia, un peligro, un desastre" (1977: 80), se puede entonces deducir de aquí la reacción generalizada de rechazo del ruido como gesto defensivo, de acorazamiento contra lo que desmantela conflictivamente la presunta armonía de la realidad existente. En todo caso, de nuevo, el problema es tan acústico o cultural como social o político, pues, como plantearía acertadamente L. Kavaler: "el ruido indica a cada cual el lugar que ocupa en su mundo" (1977: 79).

Dicho de otra forma, el ruido asumiría una condición no tanto sustancial como funcional, por cuanto su reconocimiento y definición depende de las posiciones y condiciones sociales de la escucha. En

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

ese juego de posiciones, relaciones y poderes, el ruido desempeña el papel de interferencia en el orden socio-acústico:

> Es más probable que los ricos se quejen más de los ruidos que los pobres, y que los viejos lo hagan en mayor proporción que los jóvenes, así como que las personas con cierto nivel de educación protesten más que los menos cultivados. En todos los casos es probable que todos sufran lo mismo, pero lo segundos están más acostumbrados tal vez a soportar lo que tengan que sufrir en silencio. (Kavaler, 1977: 47)

La condición de exterioridad del ruido con respecto al canon del lenguaje musical puede equivale, así, a la posición de subalternidad de ciertas formas de escucha o músicas no reconocidas como tales por la "tradición dominante". El ruido, en tanto "hostigamiento que llega del aire" (Kavaler, 1977: 195), entra en conflicto no solamente con la realidad sino, a la vez, con las estructuras (ideológicas, fisiológicas, sociológicas…) que la sostienen. Su naturaleza funcional, no obstante, se aprecia mejor si el ruido se sitúa en una concepción práctica, o táctica, del sonido y la música (¿cómo se hace? ¿cómo funciona?) que en una significación esencialista (¿qué es?).

La cuestión del ruido se conecta así irremisiblemente con la interrogación crítica sobre la violencia, la angustia y el sufrimiento en la vida social. No en vano, es sintomático que aportaciones tan significativas al estudio del ruido como las de J. Attali o L. Kavaler, entre otras, surjan en el escenario de los países ultraindustrializados en torno a 1970 (Alemania, Japón, Inglaterra, Estados Unidos…). 1970 es también un período de especial intensidad en la experimentación con el ruido como parte activa de la comunicación musical, y esto en casos aparentemente distantes como las nuevas músicas en Japón, el punk rock o el heavy metal y las primeras muestras de la música electrónica. El maquinismo y el industrialismo modernos intervenían yo como recurso provocador en la reivindicación que haría Luigi Russolo en su *Arte dei rumori* (1913-16) del "sonido-ruido" (Russolo, 1998). Desde principios el siglo XX hasta principios del siglo XXI el ruido no ha hecho sino interferir crítica y creativamente en el paisaje sonoro de la sociedad, invitándolo tanto a saturarlo de violencia ensordecedora como a transformarlo mediante modos de escucha cada vez más abiertos e inestables.

Vuelve aquí a ponerse de manifiesto hasta qué punto la relación dialógica entre sonido y ruido es una cuestión de índole comunicativa y sociocultural. De entrada, la puesta en juego de los límites del sonido musical tiene de por sí implicaciones de largo alcance en lo referente a los límites de los estudios musicológicos, y especialmente en lo tocante al tradicional desprecio del valor de la música popular. Como ha sugerido A. Moore (2003: 7), la separación de la musicología por un lado, y las ciencias sociales y otras humanidades por otro, es a menudo problemática y reactiva de continuo presunciones normalmente no asumidas ni examinadas. Entre estas premisas aceptadas con normalidad destaca aquí, como una especie de punto ciego, la función deconstructiva del ruido como interferencia táctica. Una vez más habría que insistir, en este punto, en que esta función solamente puede reconocerse y abordarse asumiendo su emplazamiento sociocultural, como así ha resaltado por ejemplo P. Hegarty:

> Noise is not an objective fact. It occurs in relation to perception –both direct (sensory) and according to presumptions made by an individual. These are going to vary according to historical, geographical and cultural location. (…) Noise it is a negative reaction, and the, usually, a negative response to a sound or set of sounds. (…) The sound ten has to be perceived as dangerous to the functioning of the hearing machine. (2007: 3).

El ruido, en tanto peligro, exceso o suplemento del pensamiento metafísico, y en tanto desafío libertario al autoritarismo institucional, tiene una historia hecha de vidas, cuerpos y relaciones entre estos cuerpos vivos, activados en cada caso a modo de *sensorium* relacional, sexual y político en sentido amplio (Butler, 2003). En palabras de Hegarty: "noise has a history. Noise occurs not in isolation, but in a differential relation to society, to sound, and to music" (2007: 5). La táctica disruptiva del ruido está tan cerca por momentos de renovar el lenguaje musical como de, más polémicamente, realizar incisiones utópicas y hacer proliferar fisuras "against the existing institution of music" (Hegarty, 2007: 12).

Para D. Kahn (1999: 25), lo que se llama "ruido" es en sí mismo una forma de reducción del ruido, algo que le ocurre al sonido y que a menudo queda sin oír, inscrito en una dimensión inconsciente de la escucha y la percepción. Según Kahn, la fase histórica que iría de 1920-30 a 1970-80 habría sido decisiva a

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

la hora de escenificar una confrontación continua entre la tendencia social (reforzada institucional e industrialmente) a la "musicalización del sonido" (1999: 18) y el recurso táctico (de cada vez mayor arraigo en la experimentación artística y popular) a "ruidos significantes" (1999: 20). Éstos actuarían como extraños, ilegibles y hasta indeseables, pero podrían también leerse también, como ocurre con el garabato en la caligrafía, como indicios de fuerzas corporales, fisiológicas y ambientales, es decir, sociales en sentido amplio (Kahn 1999: 269). Desde los retos dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich hasta el *bruitism* de las distintas vanguardias y neovanguardias interdisciplinares (surrealismo, constructivismo, futurismo…), hasta las influencias de Russolo en Prokofiev, Satie o Milhaud, o la escucha cada vez más atenta de músicas populares del mundo ajenas al oído occidental, pasando por acelerados cambios tecnológicos y usos musicales subculturales…, se podría trazar un recorrido estallado, fractal, por el cual la intervención del sonido-ruido en la música contemporánea se ha ido volviendo crecientemente importante. Al mismo tiempo, siguiendo a Kahn, es también razonable situar esta intervención crítica y creativa del ruido en conexión con un cuestionamiento inconsciente del poder del sujeto (ego individualista, etnocéntrico y patriarcal) y del modo como el poder institucional configura la subjetividad (el sujeto del poder, por decirlo así). Este conflicto ha topado una y otra vez con las resistencias de un "sentido" (o de un "oído") "común" que tiende a reaccionar defensivamente, a no querer-oír y a acorazarse contra la peligrosa política del "ruido significante".

El elemento que funcionaría como nexo entre ruido y música sería, para Kahn (1999: 25), una concepción del sonido como "sonido sensitivo" (*sentient sound*) muy próxima, por no decir equivalente, al término "sonido sensible" (*sensing sound*) propuesto por Eidsheim (2015). La condición sensible y corporal del sonido es la que lo pone en relación con la extrañeza de un "*significant noise*". El término "significante", tal como aparece aquí, abandona su tradicional pretensión de capturar un significado fijo, cristalizado por convención, para aproximarse a una noción de sentido más abierta, variable, irreductible un código estable o cerrado. La cuestión puede entonces abordarse en los términos propuestos por el semiólogo R. Barthes al hablar de "significancia" en relación con "el cuerpo de la música" (1992: 241). En su ensayo titulado "El acto de escuchar" puede apreciarse cómo, en la relación crítica que la música contemporánea viene estableciendo entre sonido y ruido, como en J. Cage, lo que se escucha

> no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama *significancia* (que es distinta de la significación). (…) Estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su "intimidad". Esto, *mutatis mutandis,* vale para muchas otras formas del arte contemporáneo (Barthes, 1992 [1976]: 256).

Se deduce de este pasaje que, al confrontarse con una deconstrucción del sonido musical, que a su vez tiene que ver con la interposición o interferencia del ruido, la escucha se abisma en las relaciones no tanto discursivas o sintagmáticas como asociativas o paradigmáticas. Esto es, el poder o autoridad del significado codificado, reconocible, se ve desfondado por el pulso deseante de una sonoridad irreconocible, utópica, crítica. En esta sonoridad "que sin cesar produce significantes nuevos" radicaría, en fin, la confianza de Barthes en que "la libertad de escucha es tan necesaria como la libertad de palabra" (1992 [1976]: 256).

En este punto, como sugiere Kahn (1999: 17), el estudio social de la música no puede limitarse a la composición "con" sonidos sino que debería empezar por la composición "del" sonido. El ruido se convierte así también en "un ruido del pensamiento" (Méndez Rubio, 2016: 79): desde mediados del siglo XX, el cuestionamiento de la autonomía musical inducido en las composiciones de Cage, Schaeffer o Varèse, y que luego sería reorientado en el espacio disperso de la música popular mediante las intervenciones del tecno, el punk rock o las bases más agresivas del hip-hop, se expande hacia una clave ruidosa que hace del *noise* menos un género musical especializado que un modo infinitamente heterogéneo, precario, de abrir el paradigma sonoro dominante. La pregunta en cuanto a si "¿es acaso el ruido música impensable?" (Gámez, 2012: 33) se convierte así en solamente un preludio al desfondamiento de toda definición estable o esencialista del ruido, en la medida en que "el ruido es aquello que escapa a todo control. Que el ruido se convierta en material de reflexión no implica que posea un significado. El

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

ruido no significa nada, o en todo caso significa una negación de las pretensiones de sentido que se le otorguen" (Gámez, 2012: 39).

En lugar (o además) de un factor de estridencia o contaminación ambiental, y de incluso deterioro infra-acústico de la salud pública, el ruido persigue también la (im)posibilidad de un espacio o espaciamiento de sonoridades nuevas, extrañas, libres. Es cierto, como recuerda Kavaler a propósito de la constitución a principios del siglo XX de la Sociedad para la Supresión de los Ruidos Innecesarios, que "para los seres sensibles el ruido, incluso en medio de ambientes amplios, es molesto, y cuando se lo produce en un lugar incómodo se convierte en una verdadera tortura" (1977: 19). Y es cierto además que, en su dimensión de interferencia con el canon institucional de la Música (ya sea esta clásica, ambiental o pop), el ruido conlleva una energía de renovación de la escucha que está en deuda con la materialidad del espacio-tiempo, la corporalidad de la experiencia y el azar en la vida cotidiana. Es decir, con todo aquello que, justamente por ser "lo imposible inaudible" (Kahn, 1999: 158), desafía al oído estandarizado con microfisuras desde las que atisbar otra manera de entender las relaciones con el sonido, con los demás y con el mundo.

4. Ruido como música sin fondo

Desde mediados del siglo XX, la música se ha ido convirtiendo en una especie de instrumento de ambientación y totalización masiva del espacio social. A este proceso ha contribuido sin duda la interacción de la práctica musical con los discursos y tecnologías de la comunicación audiovisual. Esta interacción adoptaría desde 1980 la forma de una subordinación del audio a las tecnologías de la imagen tras el apogeo mediático y publicitario del vídeo musical. De manera metonímica, esta tendencia a trazar culturalmente una línea porosa entre oír y ver está resumida en el sintomático nombre Muzak, adoptado por la principal corporación de producción de música ambiental en el período 1922-1954, inspirándose en la prestigiosa marca de soportes fotográficos Kodak (1889). Muzak funciona hoy en día como un calificativo para definir todo el género de las músicas con funciones de ambientación. Lo significativo aquí, mediante la asociación entre sonido e imagen, así como mediante la proliferación de nuevas tecnologías de reproducción digital, es la configuración masiva de un entorno musical potencialmente sin límites.

En su argumentación sobre la función social de la música, y en concreto en lo referente a la temática "Ruidos y política", indica J. Attali (1977: 15) hasta qué punto es urgente reconocer esta proclividad del poder a totalizar el espacio social por medio de los sonidos:

Toda música, toda organización de los sonidos resulta entonces una herramienta para crear o consolidar una comunidad, una totalidad: es vínculo de un poder con sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, sea cual fuere. Una teoría del poder exige, pues, en la actualidad, una teoría de la localización del ruido y de su conformación.

Sobre esta base, Attali sitúa la música en un lugar estratégico en el conflicto entre poderes y contrapoderes que define el mundo moderno. Parece anticiparse a debates recientes en la filosofía política, concretamente en torno al concepto crítico de multitud como "alternativa viva" (Hardt y Negri, 2004: 15) contra el orden capitalista y neocolonial existente: "la música es como la multitud, a la vez amenazadora y fuente necesaria de legitimidad, riesgo que todo poder debe correr tratando de canalizarla" (Attali, 1977: 29). La masa habría crecido en un aprendizaje vital que equivale al aprendizaje del seguimiento de las pautas de orden instituidas por el poder cada vez menos político-militar y más económico-tecnológico. Así se reflejaría para Attali (1977: 59) en el conocido mito del Flautista de Hamelín. Por su parte, el peso histórico de la marcantilización del espacio social como espacio musical podría reconocerse en el dato nada anecdótico de que "la primera sala de conciertos de que queden rastros fue instalada en Alemania por un grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizó primero en 1770 la posada *Zu den drein Schwanen*; luego, en 1871, convirtió la casa de un pañero en sala de conciertos". Con ello "la música se encerraba así en los lugares mismos del comercio" (Attali, 1977: 102).

En los orígenes de la sociedad moderna, en suma, la música asumiría la función política de neutralizar conflictos políticos y socioecónomicos, por ejemplo en lo relativo a las diferencias de clase –"que quedarían subsumidas en el dispositivo retórico e ideológico de la Música identificada como *música clásica*, es decir, tomando de modo absolutista el adjetivo latino *classicus*, "de clase" (alta)" (Méndez Rubio, 2016: 33)–. En palabras de Attali:

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

> La ideología de la armonía científica va a imponerse así como una máscara de una organización jerarquizada, en la que están prohibidas las disonancias (los conflictos y las luchas), a menos que sean marginales y pongan de relieve la calidad del orden canalizador. (1977: 124).

El proyecto ideológico de una humanidad idealizada, aconflictiva y armoniosa, volvería previsible y controlable el avance de una sociedad que aceleraba hacia un futuro vertiginoso (Attali, 1977: 124). Ese control político, de escala intra- e inter-nacional, sería relevado en el último tercio del siglo XX, de forma lenta pero segura, por un control comercial y mediático de escala global. La hegemonía actual de la música pop podría encuadrarse en este proceso de transformación sociohistórica todavía en curso.

El uso que hace aquí Attali del término *disonancias* entronca con la perspectiva crítica que había dado a conocer Theodor W. Adorno entre 1940-1960 (cuyos escritos sobre sociología de la música, cuya edición definitiva está fechada en 1963, llevarían precisamente por título *Dissonanzen*). En efecto, los argumentos de Adorno sobre cómo el entretenimiento de masas y la regresión de la escucha serían efecto de la expansión industrial de una "música de fondo" (Adorno, 2009: 16), parecen hallar eco en la idea de Attali en cuanto a que la nueva ambientación musical contemporánea actuaría "como un ruido de fondo en una vida a la que la música ya no puede dar un sentido" (1977: 204). Attali coincide aquí con Adorno en la denuncia frontal de la música popular-masiva por considerarla fruto de una industria cultural orientada a la estandarización y mercantilización de sus productos y de la experiencia social que éstos a su vez producen. La música popular es tomada así desde la óptica de "una música en serie para un mercado anestesiado" (Attali, 1977: 212).

Es conveniente detenerse un instante para prestar atención a este argumento adorniano-frankfurtiano reproducido por J. Attali:

> La música en serie es, pues, un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclasista, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas. (...) Así, determinada utilización del transistor hace callar a quienes saben cantar y el disco comprado y/o escuchado es la anestesia de una parte del cuerpo. (1977: 224).

La masificación/masivización es vista, pues, como un medio de normalización autoritaria, e incluso totalitaria, lo que supone al mismo tiempo un argumento radicalmente crítico y una visión tan homogénea de la industria cultural-musical que podría incurrir en la totalización política que está denunciando. La apelación a la "música de fondo" (Adorno) como "ruido de fondo" (Attali) funcionan aquí dentro de un mismo planteamiento crítico. Siguiendo la pauta pragmática de la radiofonía y luego la televisión, los *mass-media* no harían sino servir a una industria cultural orientada al control de los comportamientos y los usos sociales con una finalidad mercantilista. En palabras de Adorno y Horkheimer:

> La radio convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están condenadas a la clandestinidad. Se limitan al ámbito no reconocido de los *aficionados,* que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. (2003: 166-167).

Basándose en esta premisa general piensa Adorno que la música popular, en tanto música o ruido de fondo de las modernas sociedades industrializadas, cumple ante todo una misión sociológica y política de estandarización fetichista tanto del sonido como de la escucha:

> El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas. (Adorno, 2009: 16).

Los análisis críticos de Adorno, tal como se habían empezado a plantear ya en su ensayo de 1941 "Sobre la música popular", se sustentan en la convicción de que "la estandarización de la estructura tiene

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

por objeto producir reacciones estándar" (Adorno, 2012: 224). Los métodos industriales, tal como se mostraban en las composiciones de Tin Pan Alley o en géneros como el *swing* o el *jazz*, inducirían una experiencia musical de masas en la que la escucha libre sería desplazada por el poder normalizado de su "sustitución mecánica por patrones estereotipados" (Adorno, 2012: 225).

Para Adorno, la combinación pragmática e inercial de "escucha-mercancía" (2009: 22), "fetichismo musical" (2009: 23) y "masoquismo auditivo" (2009: 45) justificarían una demoledora crítica de la música popular contemporánea cuya función social estaría de este modo "emparentada con el timo" (2009: 226). Atrapada en la naturalización de esta música industrial, incluso "la *sociología musical* tiende a la atrofia de uno u otro de los dos momentos que componen su nombre" (2009: 393), es decir, ni trata propiamente de música ni es propiamente social, dado que música y sociedad habrían quedado encapsuladas en la mixtificación colectiva y el engaño de las masas.

Esta visión de la comunicación musical atrapada entre el conformismo y una pseudoactividad masiva convierte la música popular, su valor cultural, en poco menos que una excusa *de fondo* para la crítica radical de los efectos devastadores de la industrialización en la modernidad. Al pasar de Adorno a Attali, en fin, podría decirse que esta perspectiva de la "música de fondo" como control del ruido (Adorno) se replantea en los términos de un "ruido de fondo" que funciona como un medio de control social (Attali). El pesimismo que destilan tanto uno como otro ante la alienación social debería matizarse en el sentido de que

> such listening was not because of the inherent stupidity of listeners but due to the way in which the recording and publishing industries had promoted standardized, repetitive music: songs that encouraged audiences to make no effort when listening to music. (...) Music was deliberately being created to encourage distracted audience activity. (Negus, 1996: 9)

Ahora bien, la potencia polémica de este argumento se vería también limitada por la falta de distinción (que se da tanto en Adorno como en Attali) entre estilos subculturales y estilos *mainstream*, o entre el componente popular y el componente masivo de la música popular-masiva (Martín-Barbero, 2010). El análisis subcultural, por ejemplo, mostraría cómo determinados estilos y usos musicales populares "produced a sartorial and sonorial challenge to he conventional codes in the surrounding culture" (Negus, 1996: 16). En estos espacios subculturales, tal como emergerían en la escena urbana a mediados de la década de 1970, "this was a noise that interrupted and disrupted conventional ways of dressing, making music and dancing" (Negus 1996, 17).

Esta suerte de *ruido disruptivo* (en tanto ruido significante) ayudaría a repensar la vida cotidiana no solamente como un territorio totalmente manipulado por los intereses corporativos sino, además, de una forma paradójica y conflictiva, como un lugar de tensión entre control institucional y resistencia popular. El caso del *punk rock*, por ejemplo, podría servir entonces como "un punto de partida singularmente apropiado" (Hebdige, 2004: 43) para una discusión crítica actualizada, capaz de mantener el filo polémico de la crítica *adorniana* pero sin incurrir, como si dijéramos, en una visión paralizante de la parálisis social. Como argumentaría de modo sintomático D. Hebdige: "Las subculturas representan el ruido (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación a los medios de comunicación" (2004: 125). En el paso ambivalente de lo popular a lo masivo, en ese límite intersticial entre ruido y sonido, o entre caos y sentido, la música popular podría estar reactivando, quizá a menudo de forma invisible o inaudible, políticas de interferencia en un espacio sociocultural que se pretende totalizable o ecualizable.

Desde esta perspectiva, asumir "el ruido como forma de interrupción o interferencia" acerca el estudio de la comunicación musical a los modos en que la música popular provoca placer o *jouissance* (en el sentido que Barthes asocia a la significancia como erótica del lenguaje) esto es, una experiencia corporal, sensorial, no reducible a los códigos de la estandarización programada industrialmente. La vivencia erótica o extática puede así tomarse en relación con distintos géneros de la música dance, como el *soul*, *disco*, *funk* o *techno*, y esa relación ser a su vez formulada en clave de "ruido" (Gill, 1995). *Jouissance y bruit*, en otros términos, compartirían una mutua voluntad de estimular "la interrupción y el desplazamiento de términos discursivos concretos" (Gilbert y Pearson, 2003: 198). Podría así decirse que la *jouissance* es aquello que se experimenta en el momento en que los discursos que configuran nuestra identidad se

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

interrumpen y desplazan, de tal modo que constituyen un obstáculo para dicha identidad, al tiempo que abren la posibilidad de cambio del sonido en el umbral de su articulación (Gilbert y Pearson, 2003: 199).

El acceso a esta experiencia (re)signficante y disruptiva sería facilitado por las músicas que dan prioridad a su propia materialidad mediante el énfasis en el timbre y en el ritmo, o sea, por la vitalidad a menudo subalterna o despreciada (precisamente como ruido) de que son portadoras las diferentes expresiones musicales que de distinta manera dan prioridad a los términos suprimidos y marginados por los discursos dominantes de Occidente sirven para alterar las características que siguen configurando nuestras identidades, incluso en nuestros cuerpos (Gilbert y Pearson, 2003: 199).

Por lo demás, la conexión corporal entre ruido disruptivo y política de interferencia se puede abordar asimismo como táctica de rebeldía colectiva en distintos contextos y tradiciones más allá (o más acá) de la música de baile. Sería el caso por ejemplo de la genealogía del *rock´n´roll* en la zona urbana de Detroit, tal como ha sido estudiado en detalle por D. Carson en *Grit, Noise and Revolution* (2006). Como ha rastreado Carson, el ruido habría intervenido de forma tan intensa en el ambiente acústico de Detroit (Michigan, USA) por tratarse de una ciudad intensamente industrializada a mediados del siglo XX, ya que se trataba nada menos que de la sede de factorías del automóvil como Ford, General Motors y Chrysler. El apodo de Detroit como "*Rock City*" no podría deslindarse del impacto en la ciudad del fordismo y la cadena de montaje. Sin embargo, la convergencia de industrialismo y ruido a través de la música popular en el caso de Detroit no convierte esas manifestaciones musicales en mera música estandarizada (como diría Adorno) sino que habría convivido con interferencias subalternas, desviadas, que habrían relanzado formas multipolares de crítica y creatividad a lo largo de varios decenios. Ejemplos de estas interferencias pioneras serían el *r&b* de John Lee Hooker y Hank Ballard (1940-50) o la proliferación de los llamados *Street Corner Artists*, asociados al estilo *doo-wop* (The Serenaders, The Diablos, The Royaltones, The Imperials…), así como intérpretes de *rockabilly* y otros estilos *pre-r´n´r* (The Tunder Rocks, The Sunliners, The Reflections…).

Singular relevancia tendría la figura de Berry Gordy como impulsor del sello Tamla-Motown, que alcanzaría destacadas cotas de mercado en el negocio discográfico de los años '60 más allá de las audiencias propias de la *black music*. Los Satintones se convertirían en el primer grupo firmado por Tamla en la primavera de 1959, donde grabarían de hecho el tema significativamente titulado "The Motor City". Formaciones de chicos y chicas procedentes de la subcultura negra de Detroit se darían a conocer en el mercado nacional e internacional de los primeros años sesenta gracias a la plataforma de producción y promoción de la casa Motown (contracción léxica de "Motor Town"). El capítulo titulado "Birth of the Noise" (Carson, 2006: 98-106) se centra en la *hippie scene* de la segunda mitad de los '60, cuya energía sería empujada y compartida por nuevos intérpretes de rock blanco (The Up, The Third Power, The Frost…), emergentes girl bands (como la sintomática autodenominada The Pleasure Seekers) y primeras expresiones *garage* o *pre-punk*, entre las que sobresaldría The Stooges (cuyo manager Danny Fields lo sería también de The Ramones). La fundación en esos últimos años sesenta del Detroit Pop Festival, junto con la irrupción de nuevas bandas como Fun House o Raw Power harían de Detroit una cuna idónea para innovaciones en el terreno del *hard rock* durante los '70 (Alice Cooper), y más tarde para la aparición de destacadas figuras de la música techno a finales de los '80 (Derrick May) y del rap en los '90, como nada menos que Eminem, que protagonizaría en esa ciudad la más convencional historia fílmica de *8 Millas* (*8 Mile*, Universal, 2002).

En paralelo a este recorrido diacrónico y cultural, pero desde un enfoque panorámico más atento al contexto internacional, P. Hegarty despliega en *Noise/Music: A History* (2007) un recorrido de interferencias ruidosas que arrancaría en el *jazz*, pasaría por el *r´n´b y r´n´r*, alcanzaría hasta el "rock progresivo" de Jimi Hendrix, el krautrock de Kraftwerk o el after-punk de Joy Division, y llegaría hasta la machine music de la fase 1980-1990 y el *hip-hop* de Public Enemy en esos mismos años. El hilo conductor de este trazado discontinuo y disruptivo lo constituiría una vivencia popular del ruido como mediación (Hegarty, 2007: 61), esto es, un cierto "sense of transgression" (2007: 110) que buscaría de muy diversos modos el horizonte común de desmantelar los límites del oído, los muros de prejuicio ("walls of prejudice", 2007: 108) en la escucha musical. La música popular, en todas estas manifestaciones y casos heterogéneos, podría estar activándose como un vector industrial o comercial, pero a la vez también como un canal de interferencias: como una música de fondo, en efecto, pero a la vez como una práctica de deslimitación del espacio sonoro, como un espaciamiento o desfondamiento del canon o estándar en cada momento, como una especie de código sin código, como un ruido sin fondo.

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

5. Ruido y fascismo

La portada del primer disco (EP) de Joy Division, titulado irónicamente *An Ideal for Living* (1978) reproduce la imagen de un tamborilero de las Juventudes Hitlerianas (figura 1). La referencia al fascismo se sumaba en el caso de Joy Division a la semántica del propio grupo: el apelativo con que se conocían los burdeles nazis en los campos de concentración. Poco después, y por parte de una banda aún más aventurada en la experimentación con el ruido y el grito como límites del sonido y la voz, Throbbing Whistle, una portada de disco representaba a los miembros del grupo posando delante del edificio que fuera Ministerio de Propaganda nazi. Era la portada del single "Discipline" que se editaría en 1981 (figura 2).

Otro indicador ilustrativo de la inquietante referencia al fascismo por parte de grupos de música popular podría ser la pieza "Autobahn" (1974) con que Kraftwerk satirizaba el hito histórico de la red de autopistas construida por el nazismo alemán. "Autobahn" sería la primera canción del álbum discográfico homónimo, que llegaría a ser el primer *hit* internacional en la trayectoria de Kraftwerk. El segundo EP del grupo californiano The Germs, titulado *Lexicon Devil* (1978), presentaba en portada un perfil abanderado de Hitler, y a Mussolini en contracubierta… Y otros ejemplos podrían aducirse aquí a la hora de plantear una cuestión que parece suscitar cada vez más interés periodístico (Gonzalo, 2016): la relación traumática entre música popular y fascismo histórico. Una relación que sin duda requiere un tratamiento analítico detenido, de perspectiva amplia, que contribuya a salir del atolladero en que por lo común incurre la opinión pública cuando reduce la cuestión a meros gestos de provocación y conductismo irreflexivo (Benito, 2016).

Figura 1. An Ideal for Living

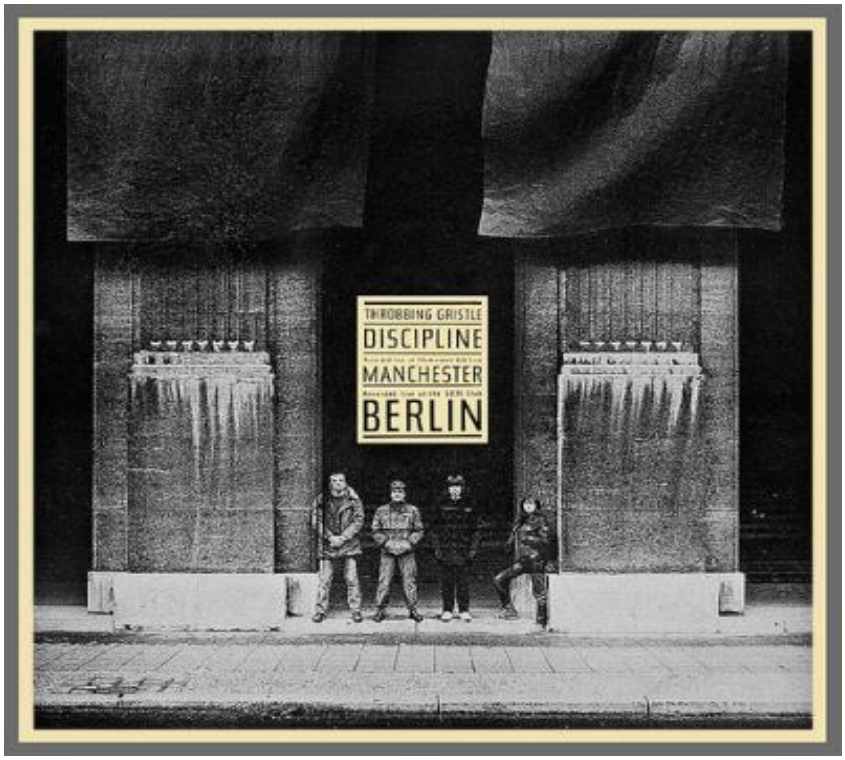
Fuente: Joy Division, 1978.

En efecto, la reivindicación del ruido en la música, desde el manifiesto futurista de Pratella hasta el estilo electro-siniestro (tildado como "música industrial" por la crítica al uso) de Laibach, mantiene con la simbología fascista un nexo de ambivalencia difícil de reducir a un esquema simplista. "Is noise fascistic?" se pregunta Hegarty (2007: 124): de un lado manifiesta una agresividad irracional y masoquista, mientras, de otro, pone precisamente de relieve la persistencia del fascismo en el ambiente social posterior al

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

fascismo histórico de los años treinta y cuarenta. En esa tensión irresuelta, el ruido en la música (así como la música entendida como ruido) se pone de manifiesto como una interferencia conflictiva, crítica, en la reproducción de un fascismo colectivo, ambiental e inconsciente.

Figura 2. Discipline



Fuente: Throbbing Whistle, 1981.

El ruido interviene así en la irrupción de una nueva política, de una política otra, por cuanto no comporta un mensaje undireccional que pueda reproducirse masivamente de manera homogénea. Se trataría, para Hegarty de una revuelta entre social y sonora, entre política y poética:

> Noise is on the side of revolt rather than revolution, as revolution implies a new order, and noise cannot be a message-bearer (other than of itself as message). A politics requires consciousness and agency, not present in noise itself. The use of noise, however, would not be in the way of politics. (...) Noise itself could serve a didactic end, and change the way we think or perceive things. (Hegarty, 2007: 125)

A este respecto, resulta razonable señalar que si, por un lado, el ruido no puede como tal implicar una política determinada en el sentido más convencional de lo político, de eso, por otro lado, no se desprende necesariamente un carácter no político o meramente didáctico del ruido. Más bien debería atenderse a cómo, teniendo en cuenta su deuda con la música como práctica social, el ruido puede estar contribuyendo a una manera extraña, desconcertante, de entender la política de otra forma menos convencional, más libre.

En cuanto al fascismo clásico, tal como se dio en la Europa del período 1920-1950, se ha podido estudiar su política de promoción de las músicas consideradas "arias", con Richard Wagner a la cabeza. Pero se han detectado asimismo profundas contradicciones entre la aspiración del estado fascista a la nacionalización de la música, ya desde el establecimiento en noviembre de 1933 de una Cámara de Cultura del Reich (*Reichskulturkammer*, RKK), y la necesidad económica del nuevo gobierno de cara a no perder las inversiones extranjeras y complacer de la mejor manera a la gran industria sobre todo norteamericana (Negus, 1996: 201-209). Esta serie de “contradicciones y dilemas” (Negus, 1996: 208) tenían que ver con un

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

forcejeo entre estado y mercado que, con el paso del tiempo y el final del régimen nazi, se inclinaría definitivamente hacia el lado del poder mercantil transnacional. Sin embargo, si, como ha explicado Z. Bauman (1997), el fascismo no es visto como un fallo accidental de la modernidad sino como un producto de sus dimensiones más latentes e inconscientes, entonces la problemática del fascismo extendería su sombra más allá de sus límites cronológicos en un sentido historicista. Se podría así defender, como ha hecho C. Amery: "que el espectro enterrado bajo los escombros solo está aparentemente muerto y que sin duda puede empezar a bullir de nuevo" (2002: 13). ¿Qué sucedería si fuera esa sombra espectral la que estaría señalando, consciente o inconscientemente, la música popular más ruidosa de nuestro tiempo? ¿Podría tomarse la política de la música como una política en cierto modo anti-fascista? ¿Qué plantea un ejemplo como el track-clip de Laibach bajo el título "*Das Spiel ist aus*" ("Se acabó el juego") (figura 3)?

Figura 3. *Das Spiel ist aus*

Fuente: Laibach, 2003.

A propósito de la latencia de la destrucción fascista en el subsuelo de la sociedad moderna, tal como lo expone Bauman: "es muy fácil ser cruel con una persona que no podemos ver ni oír" (1997: 202). Según esto, la ceguera y la sordera serían pre-condiciones para el mantenimiento de un nuevo fascismo de "baja intensidad" (Méndez Rubio, 2015), más de mercado (o industrial, o tecnológico) que inmediatamente político (o nacional, o militar). Ese nuevo totalitarismo ambiental podría entonces ponerse en relación con la producción de sordera a escala masiva, esto es, con cómo una de las principales consecuencias del actual "bombardeo musical" es "que la gente pierde el oído cada vez más" (Sacks, 2010: 71). La crítica inmanente al ruido (anti)musical podría así, como hipótesis de trabajo, ponerse en relación lógica y pragmática con la experiencia generalizada de crisis social, económica y política a principios del siglo XXI. Sería, pues, como si la música del ruido siguiera reviviendo el trauma del siglo XX (Voegelin, 2010: 439). El ruido podría ser tenido entonces no como una forma más de comunicación previsible, programable, sino más bien como un deseo de comunicar (Voegelin, 2010: 75), de práctica significante, de interferencia que sintomatiza la crisis contemporánea de la comunicación en un mundo acelerado y saturado de impactos audiovisuales, cuyo efecto más inmediato sería la producción de ceguera y sordera a gran escala.

La reflexión crítica parecería formar un bucle o *loop* al llegar a este punto: al ruido de fondo de una política que ha perdido el rumbo de la crisis social se podría oponer, en contraste, la política de un ruido que se confunde en la práctica con una serie inacabada, malentendida y desatendida de músicas cuyo alcance podría no tener límite, no tener fondo.

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

Referencias bibliográficas

Adorno, Th. W. (2009): *Disonancias (Introducción a la sociología de la música)*. Madrid: Akal.

— (2012) "Sobre la música popular", en Rodríguez Ferrándiz, R. ed.: *La polémica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras*: 217-261. Valencia: PUV.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2003): *Dialéctica de la Ilustración (Fragmentos filosóficos).* Madrid: Trotta.

Amery, C. (2002): *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? (Hitler como precursor).* Madrid-México: Turner-FCE.

Attali, J. (1977): *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música.* Valencia: Ruedo Ibérico.

Barthes, R. (1992 [1976]): *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (1997): *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.

Benito, C. (2016): "La esvástica pop", *Las Provincias*, 23/02/16: 59-61.

Blacking, J. (2001): "El análisis cultural de la música", en Cruces, F. ed.: *Las culturas musicales (Lecturas de etnomusicología)*: 181-202. Madrid: Trotta.

— (2010): *¿Hay música en el hombre?* Madrid. Alianza Editorial.

Brea, J. L. (1996): *Un ruido secreto (El arte en la era póstuma de la cultura).* Murcia: Mestizo.

Butler, J. (2003): *Cuerpos que importan (Sobre los límites materiales y discursivos del sexo).* Barcelona: Paidós.

Carson, D. A. (2006): *Grit, noise and revolution (The Birth of Detroit Rock´n´Roll).* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Derrida, J. (1998): *De la gramatología*. Madrid-México: Siglo XXI.

Eidsheim, N. S. (2015): *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham-London: Duke University Press.

Gámez, L. (2012): *El arte del ruido*. Barcelona: Alpha Decay.

Gilbert, J. y Pearson, E. (2003): *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.

Gill, J. (1995): *Queer Noises*. London: Cassell.

Gonzalo, J. (2016): *Mercancía del horror: Fascismo y nazismo en la cultura pop*. Bilbao: Libros Crudos.

Hardt, M. y Negri, T. (2004): *Multitud (Guerra y democracia en la era del Imperio).* Madrid: Debate.

Hebdige, D. (2004): *Subcultura (El significado del estilo).* Barcelona: Paidós.

Hegarty, P. (2007): *Noise / Music: A History*. New York-London: Bloomsbury.

Kahn, D. (1999): *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.

Kavaler, L. (1977): *Ruido: La nueva amenaza.* Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.

Kristeva, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

Martín-Barbero, J. (2010): *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Anthropos.

Méndez Rubio, A. (2015): *Comunicación, cultura y crisis social.* Temuco: Universidad de La Frontera.

— (2016): *Comunicación musical y cultura popular (Una introducción crítica).* Valencia: Tirant lo Blanch.

Moore, A. F. ed. (2003): *Analyzing Popular Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Negus, K. (1996): *Popular Music in Theory (An Introduction).* Cambridge: Polity Press.

Platón (1993): *La República*. Barcelona: Altaya.

Russolo, L. (1998): *El arte de los ruidos*. Cuenca: Taller de Ediciones.

Sacks, O. (2010): *Musicofilia (Relatos de la música y el cerebro).* Barcelona: Anagrama.

Schopenhauer, A. (2004 [1819]): *El mundo como voluntad y representación (I).* Madrid: Trotta.

Small, Ch. (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown-CT: Wesleyan University Press.

— (2006): *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.

Szendy, P. (2003): *Escucha: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

Tagg, Ph. (2013): *Music´s Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York-Huddersfield: The Mass Media Music Scholars´ Press.

Voegelin, S. (2010): *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art.* New York-London: Continuum.

ISSN: 2340-8413 | http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101

Breve CV del autor:

Antonio Méndez Rubio es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación en la Universitat de València (España). Sus líneas de investigación son la teoría crítica de la cultura, comunicación musical y movimientos sociales. Es autor, entre otros, de los libros: *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura* (1997), *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social* (2003), *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (2008), *Comunicación, cultura y crisis social* (2015) y *Comunicación musical y cultura popular (Una introducción crítica)* (2016).