

La escucha actual

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

La escucha actual

CÁTEDRA *+media*

Directora de la colección: Pilar Carrera

1.^a edición, 2022

Ilustración de cubierta: © Riki Blanco

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Antonio Méndez Rubio, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 19.790-2022
I.S.B.N.: 978-84-376-4502-5
Printed in Spain

A Marta

Introducción

Desde adolescente, siempre y cuando me han dado permiso los imperativos de la supervivencia, mi principal dedicación personal ha sido la poesía. De hecho ha sido mi tabla de náufrago dentro de una familia de baja extracción social, pasando la infancia y juventud en barrios de clase trabajadora, en un contexto de reveses constantes para la vida colectiva, en un mundo por momentos con forma de nube sin aire. A lo largo de los años, quizá la frase que más he oído en conversaciones con personas cercanas, o no tanto, ha sido: «Ah, vaya, yo no hago poesía. Yo solamente la escucho, o la leo». No he conseguido nunca del todo arrancarme esta inquietud: la de saber explicar, dentro por supuesto de mis límites de conocimiento, que leer ya es coescribir, que escuchar ya es un hacer, sin el cual, por cierto, nada de lo dicho o escrito tendrían sentido alguno. Cuando empecé a dedicarme a la investigación y la docencia en el terreno de la comunicación audiovisual y la cultura popular, en fin, mis peores sospechas se vieron confirmadas de la peor manera: la escucha no estaba en la agenda de las teorías fundamentales, ni era un concepto básico, ni siquie-

ra una necesidad práctica en el plano académico. Este libro, *La escucha actual*, nace de un empeño aproximativo, a veces pausado, a veces desesperado, por reivindicar la dimensión activa y participativa de la escucha en la comunicación social y, por supuesto, en la experiencia musical. Hablar de la escucha no quiere (y quizá no puede) convocar una especie de *saber escuchar* (¡qué más quisiera yo!), sino más bien una necesidad de atender y entender mejor lo que está aquí en juego y es crucial de una forma callada, silenciosa, para la vida en común.

La escucha siempre es actual. Una frase así, hay que reconocerlo, parece de seguro categórica. Intenta indicar, no obstante, lo contrario: que, por un lado, el oído actualiza realizando cualquier sentido posible de lo que se escucha, cualquier emoción o pensamiento disponibles para ser asumidos, o al menos detectados, incorporados a la dinámica subjetiva y relacional de las personas; que, por otro, esta dinámica relacional, de conexión con el mundo y con lo(s) otro(s), tiene necesariamente que ver con situaciones que podrían llamarse «prácticas», «activas», en el sentido de que la escucha es la condición de cualquier decisión y toma de acción que se tercie. Decir que *la escucha es siempre actual*, así pues, implica entrar en lo real que suena, o dejar que lo real entre por el oído, o sea, volver viable la apertura de un *entre*, de un intervalo o intersticio, o de una interferencia, en virtud de lo cual el código de lo previsible se desestabiliza hasta ceder el paso a la inminencia de lo tal vez nuevo. Escuchar es entonces una forma de renovar y actualizar hasta aquello que parecía ser *lo de siempre*, ha-

ciéndolo espaciarse por la irrupción de una alteridad desconcertante, por momentos vacía, por momentos resonante. La escucha insta al instante a convertirse en un punto de encuentro, en un umbral de comunicación. La escucha es un modo práctico, inseguro, a lo mejor improbable, de preparar el presente y también, quizá, de aprender lo que el presente tiene de presente, esto es, de regalo.

Dicho con otros términos: hay una dimensión de la escucha que abre a la temporalidad, que encarna el instante temporalizándolo, no reteniéndolo o fijándolo sino haciendo del momento el único lugar desde donde es de- y re-construible cualquier relato, cualquier experiencia, cualquier significado o comprensión de las cosas que pasan; a la vez, hay una zona constitutiva del escuchar que insiste en afirmar su condición de verbo, de acto, de hacer que el mundo, aunque sea solamente por un momento, pueda admitir disponer de sentido(s). En castellano popular, como también en otras lenguas romances como el italiano o el catalán, *oír* y *sentir* se usan como sinónimos. De modo que sigue ahí, sique aquí, como a la espera, una especie de umbral que da acceso al sitio donde escucha, sentido y sentimiento se buscan y se corresponden recíprocamente.

Por lo demás, sin escucha no hay nada de que hablar... Como por azar, en la ciudad resalta un cartel de sensibilización pública, prácticamente a la intemperie, que dice: «Cada día se suicida una persona... ¿HABLAMOS?». Una línea más abajo se lee: «Rompe el silencio. Hablar puede cambiarlo todo». El cartel sobreentiende lo más difícil, lo peor, que se queda latiendo en el plano de lo implí-

cito: ¿escuchamos?... La ruptura del silencio lo presupone. O no. En un caso así, por cierto, la necesidad de romper el silencio, la llamada a escuchar, a hablar, se recorta sobre el fondo del querer vivir en tiempos críticos. Por seguir con la anécdota publicitaria: cuando las estadísticas de suicidios y de intentos de suicidio se disparan en un contexto de crisis socioeconómica global es cuando, precisamente, la necesidad de escuchar se vuelve más urgente que nunca. La crisis social es a la vez causa y síntoma de la falta de escucha. Y al revés. La canción del dúo Soft Cell «Le Grand Guignol» (2002) saluda la llegada del siglo XXI como un escenario de deleite en la crueldad de la rotura íntima, como un mundo que se confunde con un sinvivir, como el paraíso grotesco de la gente rota: «say hello to the broken people...». La escucha interviene en el pantano común a modo de «compromising situation», de situación crítica en la medida en que la crisis del mundo la reclama y la niega, a la vez que solamente la escucha insinúa una negación crítica y creativa, polémica, del mundo existente.

Las preguntas por la escucha se entreveran con la escucha de más preguntas: ¿qué ocurre con la escucha?, ¿qué pasa cuando la escucha *pasa*, en el momento en que oír pasa a ser un paso, no demasiado lejos de ser un paso de baile, un traspasar el umbral hacia lo que (nos) acoge? Lo más evidente parece ser que se convoca así lo no conocido, y de ahí que el primer efecto sensitivo de la escucha sea desde luego el miedo. El eslogan de la marca de auriculares y altavoces JBL juega con fuego: «Dare to listen»... La clave de

conmoción la da Nietzsche escribiendo que «el oído es el órgano del miedo» (2017, 255). Y más frágilmente aún: «¿Quién se atreve a escuchar los suspiros de los solitarios y los trastornados?» (2017, 62). La letra de Depeche Mode titulada «Waiting for the night» (1990) lo resume, por encima de una secuencia de acordes graves, cantando «I press my hands to my ears / It's easier here just to forget fear». El miedo entra por los oídos hasta el cuerpo, o bien por los oídos se encuentra la fuerza para atravesarlo. De hecho, el título *Aurora* de Nietzsche deja entrever en su raíz etimológica una proximidad secreta con la vía auricular, como si la escucha y la entrada de la luz pertenecieran a una misma órbita de sentido. *Aurora* procede de la raíz indoeuropea **aus*, «brillo del alba», mientras que *aurícula* vendría de la raíz indoeuropea **ous*, «oído», como si ambas estuvieran tan solo a la distancia de una variación vocálica decisiva pero mínima, tanto que se desvanecería con el uso y el paso del tiempo.

La escucha ayuda a celebrar lo extraño, lo que viene de fuera. Su tierra es la extranjería. Ahí radica a lo mejor su desafío tanto práctico como teórico. Lo que no extraña es topar con este pasaje de A. Kassabian (2008, 92):

La escucha necesita desesperadamente teorización, el hecho de que la mercantilización y el placer tienen potenciales políticos que aparecen en cada acto de escucha, y el hecho de que un serio compromiso con el estudio de la escucha alterará permanentemente nuestros modelos de subjetividad.

A propósito del *acto de escucha*, y en apenas unas líneas, se reúnen y condensan aquí fuerzas que sin remedio entran en tensión. Se cruzan términos con un efecto inmediato más bien positivo (subjetividad, alteridad, estudio...) con otros más bien negativos (desesperación, política, teoría...). Esta especie de *cruce de cables*, de conflicto semántico y pragmático, llama la atención crítica sobre la urgencia de *pensar la escucha*, de atender y procurar entender mejor lo que la atención inscribe en los procesos sociales de conocimiento. El pensamiento y el debate crítico, en fin, alcanzan gracias a la escucha su raigambre como experiencia de crisis, como crisis de experiencia, de donde únicamente puede esperarse una comprensión y una acción innovadora desde/sobre las condiciones cotidianas, culturales, económicas y políticas, de la actualidad.

Parece evidente que oír es el principio y la condición *sine qua non* del acto comunicativo. Puede que no sea exagerado considerar la escucha como la base y fundamento de toda vida en común. En este sentido comunicativo, el oído funda cualquier posibilidad de comunidad, de relación social. Reducir (como suele hacerse) la escucha social a escucha musical comporta un doble riesgo de conformismo. Para empezar, deja en fuera de campo la pregunta por cómo se organizan, articulan y establecen los esquemas de escucha en la práctica social, en la vida cotidiana y a través de las mediaciones institucionales que condicionan decisivamente las conductas físicas, mentales y emocionales. Por lo demás, no considerar esta matriz social del oído impide o, como mínimo, dificulta enormemente comprender cómo

la escucha musical depende antes que nada de una noción de *música* (en cuanto técnica y lenguaje musical armónico-melódico) que es a su vez consecuencia de procesos sociales e históricos multipolares y a la vez específicos, cuyo epicentro de influencia se sitúa en la cultura oficial de la Europa moderna. Un filme como *Fitzcarraldo*, de W. Herzog (1982), que narra la delirante empresa de flotar un barco fluvial para construir un teatro de ópera a las orillas del río Amazonas, se puede ver como un síntoma inquietante de la locura que supone la colonización musical en contextos vitales alejados de los parámetros normalizados por el inconsciente colectivo europeo. Por contraste, una película de tanto impacto como *Star Wars*, de G. Lucas (1977), gracias a la banda sonora original de John Williams, naturaliza los códigos de la orquesta sinfónica como trasfondo musical nada menos que de toda una epopeya galáctica. Entre un ejemplo y otro, *La misión*, de R. Joffé (*The Mission*, 1986), interpretada por Robert de Niro y Jeremy Irons, convierte en drama histórico la vida del sacerdote jesuita y compositor de música barroca Domenico Zipoli. El guion de *La misión*, así, ambienta el episodio de la Colonia de Sacramento en la desembocadura del Río de la Plata durante el siglo XVIII recurriendo musicalmente a una banda sonora que, de la mano de Ennio Morricone, incorpora instrumentación y toques indígenas a una estructura principal en clave de *suite* orquestal clásica. En 1985, el estreno de *Memorias de África* (*Out of Africa*, S. Pollack) supuso un muy considerable impacto en taquilla y reconocimientos nada menos que con siete estatuillas en los pre-

mios Oscar, incluyendo el Oscar a la BSO de John Barry. Barry dotó con un *punto de escucha* nuevamente orquestal y sinfónico el punto de vista neocolonial que respalda la historia narrada por el filme. No son casos aislados. Oír la música en el cine, en casos tan conocidos como estos, implica una situación audiovisual y sociocultural donde la normalización del paradigma orquestal propio de la modernidad europea se asocia (consciente o inconscientemente) a historias de ficción cuyo sentido se perdería si no se atiende a cuestiones relativas al imperialismo y el poder colonial en la historia real-real de la sociedad contemporánea.

La escucha musical, de entrada, depende sí o sí de las condiciones activadas o no por el *oído social*. La escucha subjetiva y singular, por supuesto, puede desmentir o confirmar o dialogar de infinitos modos con el carácter colectivo del paisaje sonoro. Lo que no parece razonable es enfocar la escucha al margen de la marca social (cultural, educativa, tecnológica...) que comunicativamente la constituye. En la actualidad, se oye tanta música en todas partes, de todas formas, en todo momento... además, y teniendo en cuenta las condiciones de vida diaria en las sociedades modernas, en el sentido de la saturación de estímulos, velocidad, compulsión al consumo... cada vez más indicadores señalan que ha llegado la hora de plantear la hipótesis crítica de que la música no se escuche con atención. Esta hipótesis, por su parte, se desdobra en sentido (por así decir) negativo y afirmativo: que se esté expandiendo y naturalizando un fenómeno de no-escucha (como si fuera escu-

cha), pero también que simultáneamente se estén desplazando crítica y creativamente los límites de lo auditivo, esto es, que se estén reelaborando socialmente nuevas formas de atención y de escucha semi- o cuasiatenta.

Desde luego, los límites de lo auditivo están directamente vinculados a la configuración perceptiva y fisiológica del oído humano. Lo que ocurre aquí, sin embargo, es que lo primero que pone sobre la mesa el dispositivo auricular del cuerpo humano es el papel liminar, de *entre* o *in-between*, que cumple el tímpano. O sea, que el resorte motor de las vibraciones sonoras, más que un límite en sentido estricto, es una membrana que pone en contacto dialógico, eléctrico, el cuerpo interior con el exterior, el sujeto con el mundo, lo uno con lo otro, o como se quiera decir. En virtud del tímpano, todo afuera se vuelve supuesto. No es tan raro que una minúscula tela tendida, el *tympanon*, fuera para Derrida (1998) el (no-)lugar crucial para tratar el/lo otro-(im)propio como palanca que hiciera saltar, deslimitándola, la filosofía tradicional entendida como territorio de jerarquización metafísica, logocéntrica. Todo límite en cuanto *limes*, en cuanto paso a través o intersección, más que separar una oblicuamente lo presuntamente separado.

Enclavado en el oído medio, el tímpano convierte las ondas sonoras en impulsos nerviosos que se encaminan como señales hacia el cerebro. En la zona más interna, ya en el hueso temporal, la cóclea dota al nervio acústico de una forma en espiral, como en bucle o caracol, que concibe la travesía neurosensorial como un circuito rizomático: el

término *rizoma*, traído así hasta aquí, resonaría asociándose a la reivindicación crítica del *entre* y lo borde tal como lo defendieron Deleuze y Guattari (2003). Como fenómeno asociado a la acción de un mínimo pliegue vibrátil, la escucha arroja así sobre el tapete, desde el principio, la necesidad de un enfoque no territorial ni taxonómico, la urgencia de pensar de modo sincategoremático y no tanto bajo el arrastre de un nuevo mapa de categorías (y en esto se desfonda, quizás, el reclamo de *hacer mapas* esgrimido por los autores de *Mil mesetas* y *El anti-Edipo*). La repartición básica entre sonido, silencio y ruido, de la que depende a nivel epistemológico cualquier concepto de *sonido musical*, se vuelve tan problemática como polémica, y exige una atención infrecuente a las condiciones de reproducción de dicho régimen clasificatorio.

Entre silencio y ruido, entre negación y disfunción, todo sonido es localizado socialmente dentro de una estructura o sistema de percepción, codificación y significación. El caso más claro es el lugar de la letra y la palabra en el espacio inestable de la voz y el lenguaje verbal. La inestabilidad y los desvíos sucesivos del sentido que atraviesan la práctica lingüística hace de los *speech acts* un escenario metamórfico y poético. Pero la acepción dominante de *Lenguaje* encorseta esa variabilidad crítica, dialógica, en una estructura que tiende a la clausura virtual por el encaje saussureano entre significante y significado. Desde una óptica semiótica, el signo es célula de lenguaje en la medida en que no es ni silencio ni ruido. Pero el ruido, tal como lo abordara J. Attali (1978), interviene en el sistema

como una interferencia in-significante, esto es, como un modo de producción de crisis y crítica en el circuito intersubjetivo de la comunicación social. Lo común se deja entonces tratar como un espacio abierto, como un espaciamiento, y no como una mera estandarización de la obviedad. Como en las marchas de protesta ciudadana en tiempos de crisis, el ruido se convierte así en un recurso proactivo para la rebeldía y la crítica política en sentido amplio. Y en lo tocante al silencio, según ya advirtió provocativamente John Cage, no existe si no es como espacio de máxima disponibilidad para el azar, la espontaneidad y el contacto físico con la acción de escucha. Como certeramente señala el título del disco de Einstürzende Neubaten (2000): *Silence is Sexy*. La escucha prepara para que resuene, antes que nada, la pregunta aplazada: «¿Qué le pasa, por ejemplo, al silencio?» (Cage, 2007a, 22).

Dicho de otra manera, un libro como este, que se remite a un lema tan provisional como *La escucha actual*, no puede aspirar a ser un mapa, lo que de una u otra forma implicaría el objetivo de fijar puntos de referencia en el terreno movedizo del oído y del pensamiento crítico. La materia ondulatoria y vibratoria de las señales acústicas se resiste a la localización predeterminada de los significados. De la misma forma, la relatividad situacional de la escucha se resiste a la ambición totalizadora o panorámica. La singularidad de cada *listening act*, en otras palabras, irrumpe así como una suerte de *antídoto antitodo*, y esto no porque se trate con la escucha de un acto absolutamente desprendido de todo marco o contexto de referencia sino, al con-

trario, porque precisamente su condición relacional e intersticial desmantela como inoperante cualquier criterio teórico o político de *totalidad*. Más bien el foco parece desplazarse en virtud de una (e)moción discreta, que atrae e interconecta fragmentos de experiencia, de memoria, de (des)conocimiento, como si la música, por ejemplo, no pudiera ser sino (como aquel elepé de Brian Eno en 1975) *discreet music*. Dado que no se puede escuchar todo, ni (d)el todo, quien aspira a totalizar su visión (o mejor: su audición) del mundo parece condenarse al fracaso. Oír se (pre)siente así como algo demasiado inseguro, con demasiadas escasas garantías en un entorno social que educa ciegamente, *por sistema*, en la seguridad y el éxito muy por encima de los valores de la libertad y la autocrítica.

Por eso mismo es útil volver, por un momento, a la disposición funcional del oído como órgano auditivo. El oído, por su condición de receptor y procesador de estímulos vibratorios ambientales, trabaja intensivamente con las funciones de alerta, equilibrio y orientación. Claro está, su dinámica funcional se combina (por *crossmodalidad*) con otras modalidades atencionales de los demás sentidos. La labor del oído se enfoca en la conversión de sonidos en impulsos eléctricos que se distribuyen a nivel neurosensorial con su paso laberíntico por el oído interno. En este cruce de corporalidad, ambientalidad y subjetividad, la escucha se vuelve decisivamente interactiva. Es decir, la potencialidad creativa de la escucha anida en un bucle que (e)riza cuestiones y dimensiones fisiológicas, psicológicas, ideológicas, sociológicas y tecnológicas al mismo tiempo.

Así las cosas, no es extraño que la escucha haya merecido una atención tan insuficiente en los estudios culturales y la teoría de la comunicación. Las páginas que siguen a continuación buscan plantear un ensayo de aproximación tentativa, introductoria, que contribuya parcialmente al avance en la comprensión del papel crucial de la escucha en la cultura común.