

Escuchar música en la era de la distracción

Recibido: 12/02/2025 | Revisado: 05/11/2025 | Aceptado: 21/01/2026
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8258

Antonio Fernández Vicente*

antonio.fvicente@uclm.es

Resumen En una época tecnologizada dominada por la distracción, escuchar música puede ser un acto revolucionario en lo más cotidiano. Así, en primer lugar, propongo reivindicar la forma musical y la capacidad de escucha como vectores de humanidad y fortalecimiento de los vínculos sociales. Es a esta vertiente a la que se refiere el concepto de *resonancia* de Hartmut Rosa, como remedio a la alienación y la aceleración que desembocan y tienen su origen en la distracción. En segunda instancia advierto las derivas de indiferencia y dispersión propias del digitalismo y uno de sus dispositivos clave, el teléfono inteligente, en cuanto pueden ser agentes de distracción e incapacitar para la escucha de música, en el sentido más humanista del término. En consonancia con el objeto de reflexión, el artículo es manifiestamente ensayístico y en cierto modo literario y poético, así como crítico en lo que concierne al sistema tecnológico digital.

Palabras clave:

Filosofía de la música, teoría crítica, filosofía de la tecnología, aceleración social, estética de la distracción, musicología, teoría de la resonancia, Hartmut Rosa, digitalismo, algoritmos.

Listening to Music in the Age of Distraction

Abstract In a technological age dominated by distraction, the act of listening to music emerges as a revolutionary act within the sphere of everyday life. Accordingly, in this text I propose, first, the urgency of reclaiming music and the ability for listening as vectors of humanity and the strengthening of social bonds. This perspective aligns with Hartmut Rosa's concept of resonance, proposed as a remedy for the alienation and acceleration that both stem from and culminate in distraction. Secondly, I warn of the drifts toward indifference and dispersion characteristic of digitalism and one of its key devices, the smartphones, insofar as they act as agents of distraction that impair the capacity for musical listening in the most humanistic sense of the term. In line with the subject of reflection, the article

* Facultad de Comunicación, Universidad de Castilla-La Mancha (España).
ORCID: 0000-0002-5170-648X

is overtly essayistic –at times literary and poetic– while maintaining a critical stance toward the digital technological system.

Keywords:

Philosophy of music, critical theory, philosophy of technology, social acceleration, aesthetics of distraction, musicology, resonance theory, Hartmut Rosa, digital philosophy, algorithms.

“Vivimos en un tiempo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones”

Igor Stravinski, *Poética musical*

Bob Dylan anunció en 2024 que su *tour* sería *phone-free*: quienes accedieran a los conciertos tendrían que introducir sus *smartphones* en bolsas precintadas, que serían desprecintadas al término del recital. Otros músicos como Arctic Monkeys o Jack White se han sumado a la iniciativa de conciertos *phone-free*. Esta reacción de los artistas es síntoma de los efectos del *smartphone* en cuanto tecnología disruptiva. Ocurre otro tanto cuando ya es una rutina que en cualquier recital se pida a la audiencia que ponga en silencio sus teléfonos móviles, al igual que ocurre en otras manifestaciones culturales que exigen atención y copresencia, como el teatro. ¿Qué es lo que se busca preservar?, ¿de qué forma la tecnología de hiperconexión amenaza el acto de escuchar música?

La teoría crítica del digitalismo se ha ocupado de advertir acerca de los riesgos que trae consigo el nuevo paradigma tecnológico (Fernández y Manibardo, 2022). ¿La aceleración de los ritmos vitales, así como la privación sensorial podrían erigirse en vectores de interrupción de la experiencia musical? Como dispositivo que viene a intermediar cada vez más aspectos de la vida práctica, el *smartphone* y la hiperconexión transforman la naturaleza de la escucha en general, y de la escucha musical en particular.

Sin embargo, la forma musical y la escucha que podríamos llamar normativa podrían articularse como resistencias frente a los efectos indeseados del *smartphone* como herramienta clave del digitalismo y lo que Éric Sadin denomina “vida espectral” (2024). Se trata de una prótesis tecnológica (Stiegler, 2003) que viene a superponerse en todos los campos de actividad humana y, en el caso que nos ocupa, en

la experiencia de escuchar música. ¿Llega a ser un efecto tan determinante en la capacidad de escucha?

No es casual que Hartmut Rosa (2020b), teórico del malestar provocado por la aceleración y la alienación contemporánea, haya escogido una realidad acústica para articular su propuesta de remedio: el concepto de *Resonanz*. Se trata de una forma de estar en el mundo que remite a la atención, al hecho de ir al encuentro del mundo para experimentarlo y, en cierto modo, apropiárselo. La resonancia se contrapone así no solo a la distracción generalizada del digitalismo, sino en específico a la incapacidad de escuchar derivada de esa merma en la atención. Constituye una disposición práctica que pone el énfasis en la calidad de la relación con el mundo, y no en la mera cantidad de experiencias y relaciones que destilan un carácter superficial. Una de esas rutinas de resonancia que nos resitúan en el mundo y nos hacen copartícipes del entorno es escuchar música.

En efecto, la resonancia emerge como la constatación de las carencias de nuestro tiempo: es un contraconcepto, en cierto modo similar al reconocimiento que es para Axel Honneth (2007) una posible solución a los procesos cotidianos de reificación social. Ambas perspectivas comparten la intención de trascender el aislamiento, la desvinculación y la pérdida de sentido en la vida moderna. Son maneras de devolver humanidad al tejido social, una forma de recuperar las ligazones de una sociedad que entienden desintegrada. La resonancia es el intento de franquear los hermetismos contemporáneos, y remite directamente a la escucha como piedra angular de las relaciones sociales.

Es desde esta perspectiva crítica que hacemos nuestro el propósito de aclarar de qué manera la música puede constituirse como un eje de resonancia, como una expresión capaz de regenerar los vínculos afectivos. Para ello, la estructura del artículo seguirá el siguiente orden de objetivos:

a) En primer lugar, habremos de determinar lo distintivo de la forma musical desde un punto de vista filosófico, en tanto manifestación cultural y experiencia que despierta una disposición de apertura comunicativa y encuentro de quien escucha. ¿Qué singularidades de la música la hacen propicia para la resonancia?

b) En segundo lugar, examinaremos el concepto de resonancia, así como el de reconocimiento en el escenario de las corrientes culturales

contemporáneas. ¿Cuáles son las mutaciones antropotécnicas que hacen surgir la crítica a la aceleración y la reificación?

c) En tercer lugar, como secuencia lógica abordaremos la relación entre la forma musical, el acto de escuchar música y obstáculos estructurales tales como la cultura de la velocidad, el productivismo y la distracción permanente. ¿De qué modo la escucha puede ser una forma de resistencia a la alienación contemporánea?

Nuestra aproximación será ensayística (Fernández Vicente, 2014). Vincularemos la teoría crítica de la aceleración con las propias de la hiperconexión y el digitalismo. En especial, serán las reflexiones de Jonathan Crary y Byung-Chul Han las que encuadrarán el aparato crítico sobre las derivas perniciosas del *smartphone*. Asimismo, trazaremos líneas de argumentación alrededor de la naturaleza de la forma musical, así como de la escucha. No será infrecuente que, junto a autoridades académicas contrastadas como Adorno, Roland Barthes, Pierre Schaeffer, Vladimir Jankélévitch, Roger Scruton, Ramón Andrés o Jean-Luc Nancy, encontremos figuras literarias como María Zambrano, Pascal Quignard, Paul Valéry, Giovanni Papini o Emil Cioran. Como en cualquier otro ensayo, se tratará más de sugerir algunas preguntas en cierto sentido esenciales que de aportar respuestas definitivas.

Música como elevación de la humanidad

Para comenzar, traigamos algunas referencias literarias que podrían arrojar luz sobre la singularidad de la música y su relación con nuestros propósitos. ¿Qué es exactamente lo que las prácticas de interrupción del *smartphone* vienen a deteriorar?, ¿por qué habría de albergar tanto valor?

En primer lugar, la música nos seduce: es una forma mágica de encantamiento. Pascal Quignard mostraba en su novela *Todas las mañanas del mundo* al melancólico y misántropo compositor Sainte Colombe. Nos transmitía el misterio encantado de la música. No es solo una cuestión de destreza en la ejecución o de un ordenamiento lógico de la armonía, sino de ser capaz de seducir al alma: “La música está simplemente aquí para hablar de lo que la palabra no puede hablar. En este sentido, no es del todo humana” (Quignard, 2008, p. 93).

En segundo lugar, la música es un remedio contra los males del alma. Emil Cioran se caracterizaba por su gravísimo pesimismo. Sin embargo, su concepción desesperanzada de la vida encontraba un único consuelo: “Sólo la música puede crear una complicidad indestructible entre dos seres. Una pasión es perecedera, se degrada como todo aquello que participa de la vida; mientras que la música pertenece a un orden superior a la vida y, por supuesto, a la muerte” (Cioran, 1995, p. 55). En la forma musical hallamos el principio relacional de la complicidad, un antídoto contra la desesperación.

En tercer lugar, la música es fuente de sabiduría dentro de su naturaleza enigmática. Es célebre el capítulo que Arthur Schopenhauer dedicó a la música en la tercera parte de *El mundo como voluntad y representación*, donde la describe como objetivación de la vida reflexiva y los deseos del ser humano. La música consuela en la existencia, como la filosofía, y sirve de puente entre almas: “El compositor nos revela la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende” (Schopenhauer, 2003, p. 267).

La forma musical aparece así como un enigma de la creación humana, un misterio que se caracteriza por la ausencia de contenido específico. Obviamente hablamos siempre de música instrumental. No se puede decir de una pieza musical que sea verdadera o falsa. Simplemente existe sin poder remitir a nada en concreto. Roger Scruton, en *The Aesthetics of Music*, aclara que la música carece de algo que se parezca en algún grado a un contenido narrativo: “*Music does not represent objects or actions, except at the margin*” (1999, p. 344). Y, sin embargo, su estética es significativa:

You do not attribute expressive qualities to music merely by devising some code or convention, and thereafter using it as a means of communication. The content of a work of music is given only in the aesthetic experience, which is something over and above the recognition of convention (Scruton, 1999, p. 344).

Una pieza musical no cuenta ninguna historia repleta de peripecias, ni es susceptible de ser remitida a un concepto que pretenda encarnar sin lugar a duda. No es representacional y no se rige por el orden de la referencia y la similitud. Es contenido expresivo y afectividad, como lo explica Vladimir Jankélévitch: “*La musique exalte la faculté de sentir, abstraction faite de tout sentiment qualifié, que ce soit regret, amour ou*

espérance; la musique éveille dans notre cœur l'affectivité en soi, l'affectivité non motivée et non spécifiée" (2015, p. 72).

Emil Cioran dice que no cabe duda o escepticismo en la música. La música no engaña y, en principio, no se convierte en puñal de la retórica, aunque se pueda utilizar para enmarcar propagandas y generar atmósferas emocionales. ¿Cuál es su fuerza expresiva entonces? Quizás una suerte de desmaterialización, una especie de desaparición temporal del propio yo:

Éxtasis musical. Siento como que pierdo la materia, que cae mi resistencia física y que me fundo en armonías y ascensiones de melodías interiores. Una sensación difusa y un sentimiento inefable me reducen a una indeterminada suma de vibraciones, de resonancias íntimas y de envolventes sonoridades (Cioran, 1996, p. 9).

Al tratar sobre la figura de Beethoven, Theodor Adorno indica la naturaleza polisémica de la música, su carácter oracular y mítico, su trascendencia como paréntesis a las trivialidades de la vida ordinaria:

La esencia ideológica de la música, su elemento afirmativo, consiste, en oposición a otras artes, no en su contenido específico ni tan siquiera en si la forma funciona armónicamente o no, sino en que únicamente *eleva*, en que sólo *es* música –su lenguaje en sí es magia y la transición a su esfera aislada tiene *a priori* algo de transfiguración–. La suspensión de la realidad empírica y la constitución de una segunda *sui generis* dice igualmente por anticipado: es bueno. El sonido es en origen consolador y está encadenado a ese origen (Adorno, 2003, p. 16).

Es lo que en un registro divulgativo explica Alicja Gescinska en *La música como hogar*. La pregunta que inspira sus reflexiones es si la música nos convierte en mejores personas, si posee una fuerza moral capaz de cultivar la virtud frente a los despropósitos de la vida y del mundo. A pesar de las negativas de Penderecki y la constatación de que algunos de los mayores criminales de la historia reciente, como ciertos oficiales nazis, fueron melómanos embelesados por la belleza de la música mientras cometían las más horribles atrocidades, Gescinska atisba en la música una promesa de humanidad. Solo eso, una promesa que da esperanza.

En cierto modo nos puede proporcionar la sensación de arraigo en un mundo que parece sin rumbo y sin sentido: “Con la música aprendemos a ser humanos, a formar parte del grupo y a no ser extraños

ni para nosotros mismos ni para los demás. Cuanto más a menudo encontremos un hogar en la música, más a menudo encontraremos un hogar gracias a la música” (Gescinska, 2020, p. 113). Y echar raíces es una de las necesidades del alma fundamentales para Simone Weil (2014), quien sintió el tormento de hallarse a la intemperie, en ausencia de esa familiaridad con el mundo que nos proporciona también la música.

El “templo en el oído”

La música es una de las formas puras que encierra al ser humano en un entorno construido por su ingenio. Es lo que nos dice Paul Valéry en *Eupalinos ou l'architecte* y lo que hace de la música una utopía realizada. Al igual que en la arquitectura, nos vemos rodeados por un mundo humano que se superpone al natural: “*Nous y respirons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un. Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons lui échapper*” (Valéry, 2012, p. 41).

Quien escucha música se ve envuelto por un aura de artificialidad. En realidad, la música erige arquitecturas invisibles en el tiempo y el espacio. Y la conjunción de una bella arquitectura y música ofrece una doble elevación. Las sonoridades de una arquitectura pueden compararse, como observa Ramón Andrés, a la caja acústica de un instrumento musical: “Al fin y al cabo, a ambos es común la exacta proporción formal, la meditada distribución de fuerzas que deben soportar las paredes y las superficies. Una caja armónica no deja de ser como una iglesia en miniatura” (2013, p. 19). ¿Se trata de un espacio acústico opresor que nos encierra en una prisión de sonidos?, ¿es algo que nos enajena?

Pero esa voluntad expresada en la música que nos envuelve escapa en cierto modo al territorio de la persuasión artera y la retórica. No ha de extrañarnos pues que Nietzsche considerara en *El caminante y su sombra* a la música como el patrimonio de conciencias desprovistas de dialécticas y ambiciones políticas: “La música sólo alcanza su gran poder entre personas que no pueden o no deben discutir” (2010, p. 231). Las almas musicales son las que sienten veneración por lo inefable, mientras los griegos, nos dice Nietzsche, tan amantes de hablar

y disputar, “no soportaban la música más que como *aderezo* de artes sobre las que se puede realmente disputar y hablar” (p. 231).

Jankélévitch (2015, pp. 13 y ss.) subraya la doble dimensión de la música encarnada en dos figuras paradigmáticas: Orfeo y las sirenas. Si por una parte podríamos atribuir a la música un poder hipnotizador, como el canto de las sirenas que nos distrae del mundo y nos enajena de la vida, por otra resulta ser una forma que civiliza y eleva nuestra humanidad. No es solo lo que cautiva y sojuzga sin violencia, sino que la música atenúa la ferocidad de las pasiones y puede dulcificar el carácter.

Rilke resalta la oposición entre el mito de Orfeo y el de Prometeo. La actividad humana se centra en lo que reporta indudables beneficios materiales, en el dominio de la naturaleza, del espacio y del tiempo. Pero la música pertenece al terreno de lo que sencillamente existe y tiene valor por sí mismo, al de lo gratuito que trasciende el afán de dominio y poder. Permitan que citeamos *in extenso* el comienzo de *Los sonetos a Orfeo*:

Entonces ascendió un árbol. ¡Pura sensación! / ¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído! / Y calló todo. Mas hasta en este callar / nació un nuevo comienzo, seña y transformación. / Animales de silencio se abrieron paso, salieron / del claro bosque libre, de lechos y guaridas; / y se vio que no era por astucia / ni por miedo por lo que estaban tan callados / sino para escuchar. Rugidos, gritos, bramidos / parecían pequeños en su corazón. Y donde hacía un / momento / hubo una choza apenas que recogiera esto, / un refugio del más oscuro deseo / con entrada de jambas temblorosas, / tú les creaste un templo en el oído (Rilke, 2020, pp. 139-140).

La música no nos arredila en el campo de lo útil y práctico, sino en los escenarios idílicos de lo que no trasciende el sentido práctico. La música encierra un poso de gratuito, de superfluo. Es un derroche que se articula como una parte maldita de la que hablaba Georges Bataille. Es algo que carece de rentabilidad inmediata más allá de la pura fruición, y por ello mismo nos sitúa por encima de las necesidades animales básicas.

Podría decirse que es una forma cultural pura. Jankélévitch así lo entendía, al resaltar el carácter gratuito de la música, que se contrapone al culto a la eficiencia y al productivismo: “*À la ligne droite qui est,*

comme chacun sait, le plus court chemin pour aller d'un point à un autre, la musique préfère la ligne courbe et les circonvolutions superflues, et les notes pour rien" (2015, p. 82).

Giovanni Papini (1964) recuerda cómo Sócrates, a la espera de tomar la cicuta y dar el obligado óbolo a Caronte, se esforzaba en perfeccionarse en el arte de la música al aprender a tocar la flauta. Quien se deja llevar por una melodía en cierto modo va a contracorriente, habida cuenta de las derivas pragmatistas que nos conminan a considerar el tiempo de vida como si fuera un capital que no hay que desperdiciar. En la música hay algo de lúdico, de juego en el sentido de paréntesis a las ocupaciones acostumbradas, como lo advierte Johan Huizinga: "Arrebata a los oyentes y al ejecutante de la esfera ordinaria, transportándolos con sereno sentimiento de gozosa exaltación" (2007, p. 63). Al escuchar música, sentimos un ritual por el que trascendemos la lógica de lo visible y lo tangible.

La música se asocia a la experimentación y se emparenta también con la matemática pura, con el conocer por el mero placer de conocer. Así lo entiende Giovanni Papini:

Como el amor, la música tiene alguna misteriosa relación con la muerte, cual si el espíritu cansado y harto de toda la afanosa racionalidad y practicidad de la vida, buscase su extremo refugio en esas armonías puras, desinteresadas y beatificantes que son casi un puente para llegar a otra y más alta forma de existencia (1964, p. 75).

Resonancia y escucha musical

La música podría desplegarse como forma de resistencia a las corrientes deshumanizadoras que instrumentalizan nuestra relación con el mundo. Y es en este sentido en el que la forma musical se asocia con la resonancia. Se trata de transformar la manera de relacionarnos con el mundo, alejándonos de las derivas de aceleración e indiferencia que empobrecen nuestras experiencias. O por decirlo en términos de Hartmut Rosa, la resonancia pregunta sobre "la manera en que, como sujetos, experimentamos el mundo y tomamos posición ante él: la calidad de la *apropiación del mundo*" (Rosa, 2020b, p. 20). Cabe entender aquí "apropiación" como una percepción intensa y rica del mundo, no en un mero sentido posesivo:

Este mundo que se ha convertido en algo disponible parece volverse mudo, gris y vacío delante nuestro, nos deja fríos. Los lugares a los que viajamos no nos emocionan, las personas con las que nos encontramos nos dejan indiferentes, lo que leemos o escuchamos no nos cuenta nada (Rosa, 2019, p. 59).

Escuchar música implica resonancia cuando en lugar de poner el acento en la cantidad, en la extensión, el énfasis se sitúa en la intensidad de la percepción. Desde el momento en que nos declaramos tácitamente “disponibles” para cualquier solicitud de atención que nos interrumpa a través del *smartphone*, privilegiamos la extensión frente a la intensidad. Resonancia en la escucha musical implica fusión, integración en el paisaje sonoro.

¿Qué ocurre con la resonancia de un sonido? Pongamos cualquier instrumento musical: actúa como el catalizador entre dos realidades que se funden, entre el intérprete y la pieza que ejecuta. Un instrumento musical:

[S]e integra por un lado en el cuerpo del músico y, por otro, en la música que toca y que no existe independientemente de él. No existiría música si ambos cuerpos, el del instrumento y el del músico, no pugnarán y tocaran juntos con el fin de alumbrarla, con el fin de darle vida (Sève, 2018, p. 419).

Sucede como lo señala Roland Barthes (1986) en su ensayo “El acto de escuchar”: el buen mecánico escucha las entrañas del vehículo para diagnosticar sus dolencias. Una cosa es oír y otra muy distinta escuchar, escuchar intencionadamente de manera atenta, selectiva y activa, lo cual lleva a un aumento de la afectividad y a una mayor sensibilización (Margulis, 2020, p. 43). De una parte, la relación con el mundo se encuentra traspasada por la divisa de la alienación. En el acto de oír, nos mantenemos a distancia impermeable de los sonidos, insensibles a sus cualidades e incapaces de ser alcanzados por sus diferentes matices. Es como si fuésemos herméticos a lo que nos rodea y, claro está, tampoco dejamos que los afueras penetren en nuestro mundo interior.

La escucha humana excede al tipo de escucha que solamente es índice que nos ofrece información sobre nuestro entorno. Es un desciframiento, “es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el ‘revés’ del sentido” (Barthes, 1986, p. 247). Implica una “dulce

anticipación” por cuanto genera respuestas emocionales de predicción e imaginación (Huron, 2006). Incluso si alguien sin conocimientos musicales escucha una melodía, de un modo intuitivo puede completar una escala en la que falta alguna nota (Krumhansl, 2001).

Escuchar es una forma de auscultar, de ahí su raíz etimológica: penetrar en el sentido de las cosas. Escuchar, señala Pierre Schaeffer, “implica dirigirse activamente a alguien o a algo que me es descrito o señalado por un sonido” (1996, p. 62). Jean-Luc Nancy precisa que “escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (2007, p. 18). Escuchar sirve a la resonancia en tanto supone un puente de entendimiento de afuera adentro. Es traspasar un espacio que sitúa a quien escucha en un territorio fronterizo:

Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un “sí mismo” y un “mundo” que están en resonancia de uno a otro. Se escucha angustiarse y regocijarse, goza y se angustia con esa escucha misma en que lo lejano resuena muy cerca (Nancy, 2007, p. 87).

Algo diametralmente diferente es limitarse a oír la música como un ruido de fondo, en cualquier lugar, como supermercados, centros comerciales o ascensores. El *smartphone* es también un altoparlante portátil: llevamos con nosotros nuestra música industrial de mobiliario. Esta forma de “musicalización” de la vida cotidiana puede entenderse, con Rosa, como una señal de pánico: “Nos taponamos los oídos con música para alejar el mundo real de nuestras ciudades (en el autobús o en el metro, por ejemplo), porque hace mucho tiempo que perdimos la esperanza de obtener de ellas resonancia alguna” (2019, p. 85).

Reconocer en la escucha

El acto de escucha revela en sí mismo una aproximación al otro, basada en el reconocimiento en el sentido que le asigna Axel Honneth (2007). El reconocimiento implica que apreciamos la dignidad de lo que nos rodea, el hecho de que los demás, por ejemplo, el mundo y uno mismo somos antes que nada fines en sí mismos, y no simples medios para cualquier otro propósito. Es la otra cara de la reificación, comprendida como el olvido del reconocimiento: “Las experiencias de

reconocimiento son experiencias de resonancia; las experiencias de menosprecio se pueden interpretar como experiencias de alienación” (Rosa, 2019, p. 40).

Se trata de una insensibilización, por la que “el entorno social parece, casi como en el universo sensorial del autista, una totalidad de objetos puramente observables que carecen de toda emoción o sensación” (Honneth, 2007, p. 94).

La sociedad de pantallas se constituye como antagonista a la calidez de la proximidad. Roland Barthes aclara que cuando le pedimos a alguien que nos escuche, le estamos pidiendo que reconozca nuestra existencia, de modo que

la orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos. [...] La interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla (Barthes, 1986, p. 249).

El reconocimiento quiere decir que nos alejamos del venal productivismo y el economicismo que hace del afán de lucro y la rentabilidad el eje central de las relaciones humanas. Olvidar el reconocimiento sería caer en la unilateralización y el endurecimiento de quien no es capaz de comprender el mundo ni a los demás en sus motivos y deseos. La música encarna así un aura de trascendencia, de ir más allá de uno mismo. Resulta una experiencia estética de contemplación pura que puede rayar en lo religioso. Y, de nuevo, Papini observa las cualidades extáticas de la experiencia musical, como si aconteciese una suerte de fusión espiritual de quien escucha: “La fisonomía de quien escucha embelesado a un gran músico es muy parecida a la expresión reflejada en el rostro de los santos cuando rezan” (Papini, 1964, p. 76).

Sin embargo, pareciera que existe una fisura abierta entre el mundo y uno mismo. Peter Sloterdijk (2008) se pregunta dónde nos encontramos cuando escuchamos música. Lo hace en un ensayo sobre el extrañamiento del mundo, y responde que nos hallamos en un terreno fronterizo, en el *entre* ni fuera ni dentro del paisaje sonoro. Es a lo que Hartmut Rosa alude al sostener que la vivencia de la música suprime en cierto modo el malestar que surge de la división entre uno mismo y el mundo: “La música que expresa tristeza, melancolía, desesperanza o desgarramiento puede conmovernos porque podemos vivirla como

una resonancia de nuestra propia tristeza, melancolía o desgarramiento y, por lo tanto, de nuestras propias relaciones con el mundo” (Rosa, 2020b, p. 127). Hay algo de enajenación en la incapacidad de sentir la música, de sentirse tocado y movilizado por una melodía. La voz propia y la ajena se vuelven inaudibles y el mundo adquiere una forma muda y rígida.

En la experiencia musical, cuando es compartida, puede ocurrir un fenómeno de sincronización social como el que propicia el ritmo musical, que construye vínculos sociales entre desconocidos (Margulis, 2020, p. 103). Podría ser algo así como una erótica social, una fuerza de cohesión de raigambre tribal, por decirlo en términos de Michel Maffesoli (2014), donde las individualidades se disuelven en una gran masa musical. Por ejemplo, en las fiestas *rave* que se articulan como resistencias a las tendencias culturales del capitalismo (Anderson & Kavanaugh, 2007). La sincronización musical es un fenómeno curioso hoy en día, si se tiene en cuenta la tendencia al narcisismo. Sería el contrapunto gregario a las tendencias individualistas, una forma paradigmática de galvanizar las comunidades emocionales y de restaurar los vínculos afectivos.

La música podría ser el lenguaje más apropiado para tratar sobre la comunicación digamos pura, que podría ser también la quintaesencia de la humanidad y su sentido político. Comunicación en su sentido etimológico se refiere a la voz latina *communis*, comunidad. Es lo que hace comunidad, lo que nos lleva al encuentro con el otro antropológico (Wolton, 1997).

Y más aún en el caso de una actuación en directo, donde se comparte un contexto de copresencia. Es ahí donde puede acontecer ese proceso de reconocimiento mutuo hegeliano, que Sennett (2024, p. 293) entiende como la superación de la indiferencia, y cómo “el arte puede expandir la experiencia de las formas que hacen que las gentes se abran más unos a otros” (p. 306).

La escucha y la hiperconexión

Así pues, ¿por qué la música podría ser uno de los ejes de resonancia? En la vivencia auténtica de la música se conjuran las tendencias contemporáneas que anestesian y empobrecen la experiencia, tales

como la aceleración y la indiferencia. Por una parte, la obligación tácita a cumplir con más episodios de vida en menos tiempo da lugar a que nuestras relaciones sean fugaces y ocasionales (Rosa, 2016). Y por otra, nos hallamos en la consecuencia lógica de vivir distraídos, en gran parte por el concurso de tecnologías disruptivas que colonizan nuestra atención (Patino, 2020; Wu, 2020). Perdemos los vínculos sociales, ajenos al reconocimiento del mundo, que nos resulta indiferente hasta el extremo de convertirnos en individuos inapetentes y desapasionados (Pulcini, 2001).

La escucha que exige la forma musical es refractaria a los mecanismos de disipación de la atención mediante la privación sensorial operada por la pantallización del mundo y la hiperconexión: “Todo aquello que incentive una atención prolongada o incluso estados en parte contemplativos es inaceptable, debido al lapso indefinidamente largo que podría llevar tal respuesta” (Crary, 2022, p. 129). La inmersión en el flujo comunicativo constante conlleva el aislamiento social por saturación (Fernández Vicente, 2016). Incluso la escucha musical mediada por auriculares se convierte en un sustituto de la comunidad y en una suerte de soledad acompañada (Bull, 2004). Se pierde la capacidad de escuchar, “de enfrentarnos con paciencia a un desconocido, a alguien desamparado, a alguien que no ofrece nada para nuestro interés” (Crary, 2022, p. 150). La crítica de Crary pone el énfasis en la obediencia tácita al mandato digital que coloniza nuestro tiempo de vida: “Dentro del capitalismo 24/7, una sociabilidad fuera del interés individual se agota de modo inexorable y la base interhumana del espacio público se vuelve irrelevante para la insularidad digital y espectral de uno mismo” (2015, p. 96).

Así, en contextos de copresencia como un concierto, la calidez del encuentro humano se complementa con la sensación de indisponibilidad, en el sentido que le da Rosa de carecer de un control y previsión de lo que puede ocurrir:

En la medida en que nosotros, los tardomodernos, apuntamos a poner el mundo a disponibilidad, este nos encuentra siempre como un “punto de agresión” o como una serie de puntos de agresión, es decir, como un conjunto de objetos a ser conocidos, alcanzados, conquistados, dominados o usados. Precisamente de esta manera parece escapársenos la “vida”, aquello

que constituye la experiencia de la vivacidad y el encuentro: aquello que posibilita la resonancia. Esto, a su vez, produce angustia, temor, ira e incluso desesperación (Rosa, 2020a, pp. 13-14).

Es la espontaneidad que Sennett (2024) encuentra apasionante en cuanto hace posible el halo de incertidumbre:

La vivacidad en una representación proviene del halo de incertidumbre. Y el halo de incertidumbre es en parte la razón de que la gente prefiera las actuaciones en vivo. ¿Sonará con frescura la canción, la partitura, el soliloquio? La incertidumbre enmarca el momento de la verdad en las actuaciones en directo (2024, p. 183).

Frente a tales malestares, que proceden de un profundo desarraigo y de la asfixia constante de la anomia, se yergue la experiencia musical como uno de los rituales que, por su mera repetición, podría exonerar “al yo de la carga de sí mismo” (Han, 2020, p. 27). Es una forma de desaparecer en el sentido positivo que da David Le Breton (2023), de dejar a un lado la obligación de autopromocionarse y salir al encuentro de lo que no es uno mismo.

Byung-Chul Han pone de relieve la manera en que el *smartphone* nos sitúa en la ilusión de control por la que nos parece contar con el mundo a nuestra entera disposición. El otro antropológico pasa a estar disponible porque el dispositivo digital lo convierte en objeto. Pareciera que nos retiramos a una burbuja “que nos blindamos frente al otro” (Han, 2021, p. 35), donde los vínculos con el mundo y con los demás son reemplazados por el acceso a las redes y a las plataformas (p. 27).

Así mismo, Han ha alertado sobre la desaparición de los espacios y tiempos de contemplación, que se oponen al ruido circundante y a la ansiedad que suscita. En este sentido, “quien se entrega a la escucha se pierde en el ‘todo de la naturaleza’, en el ‘inmenso azul’, en el ‘éter’, en el ‘sagrado mar’. En cambio, quien se produce, quien se exhibe, es incapaz de escuchar, de contemplar en una pasividad infantil” (Han, 2023, p. 109).

La música y su escucha podrían contraponerse a un mundo precario y vertiginoso que nos insensibiliza ante la presencia de otros seres humanos. Es el mundo que Jonathan Crary describe según la lógica intrusiva “modelada alrededor de los objetivos individuales de competitividad, progreso, adquisición, seguridad personal y confort a expensas de los demás” (2015, p. 51).

Sugiere María Zambrano en *El hombre y lo divino* que la música nace cuando el grito se allana y en lugar de irrumpir bruscamente en el tiempo, se adentra en él. Es un oasis de tranquilidad escuchar música, atender las permanencias y estabildades de las *Gymnopédies* de Satie o los bellísimos nocturnos de Gabriel Fauré. ¿No es un acto de subversión estética tomarse el tiempo para abrir paréntesis musicales al incesante ajeteo de la vida cotidiana?

La música nos proporciona paradójicamente el silencio necesario para escuchar en un mundo plagado de ruido ensordecedor. Es el silencio que proscribe la hiperconexión. Puede transformar nuestra relación con el mundo en una apropiación de comunicación lograda, hacer que el mundo vuelva a cantar y que cada uno vuelva a escuchar. El espacio de silencio donde se escucha la música se arroga la capacidad de convertir a seres atomizados en seres fronterizos al encuentro de lo que no es uno mismo: “Hay lugares de privilegio donde el silencio impone una sutil omnipresencia, lugares en los que podemos escuchar de manera especial, lugares donde, con frecuencia, el silencio aparece como un ruido delicado, leve, continuo y anónimo” (Corbin, 2019, p. 9).

Ambivalencia de la música

La banalización de la música se conjuga hoy con los malestares de una época donde la concentración en una sola tarea se vuelve una excepción. Se dan así situaciones permanentes de anomia digital, un difuso sentir de desorientación (Medina, 2021), en el que la música omnipresente, al mismo tiempo que trata de articularse como lenitivo, actúa como un inhibidor sensorial que empobrece la relación con el mundo. En este caso, la música no despierta los sentidos para recobrar una relación lograda con el mundo, sino que en cierto modo los anestesia. Sirvan estas palabras de Oliver Sacks ante el bombardeo musical:

La mitad de nosotros vamos conectados al iPod, inmersos en conciertos de nuestra propia elección que duran todo el día, prácticamente ajenos a cuanto nos rodea, y para aquellos que no están conectados surge una música interminable, inevitable, y a menudo ensordecedora, en restaurantes, bares, tiendas y gimnasios. Este bombardeo musical causa cierta tensión en nuestros sistemas auditivos, exquisitamente sensibles, que no pueden sobrecargarse sin que haya consecuencias funestas (Sacks, 2015, p. 71).

Es lo que sucede al reflexionar sobre lo que Derrida denomina “mal de archivo” (1997), y lo aplicamos, *mutatis mutandis*, a la escucha de música en un teléfono inteligente. En efecto, contamos con un catálogo *cuasi* infinito de música al alcance del oído. No obstante, la sobreabundancia puede derivar en *infoxicación*, en una dispersión de la concentración y una navegación epidérmica por una u otra pieza musical, por fragmentos cada vez más breves e inconexos. Suprimir los límites causa disgregación y desorientación, como bien lo afirma Eugenio Trías (2000); sitúa la desmesura como fuente de anomia digital, una difusa sensación de vértigo que nos hunde en un “océano de indiferencia” (Medina, 2021, p. 241).

Acumular sin cesar más y más *gigabytes* de música, impelidos por la pulsión de archivar de domiciliar nuestra música de modo accesible en el teléfono inteligente puede derivar en el olvido paradójico por saturación. Hay tanta música a nuestro alcance que, quizás, dejamos de valorarla. Es esa indiferencia del *blasé*, el hastiado por tantos estímulos sensoriales que Simmel (2016) explica a propósito del aturdimiento en la gran ciudad. Los algoritmos de recomendación vendrían a poner orden en este caos, pero no dejaría de ser sino una solución en cierta manera alienante que encierra en una burbuja digital, para utilizar el término de Eli Pariser (2017).

Escuchar música en el teléfono inteligente hace que el propio acto de escuchar pierda parte de su carácter aurático y que, tal y como nos desplazamos por la pantalla en un *scroll* infinito e indiferenciado, los paisajes sonoros también sean volátiles y fugaces. Resulta imposible prestar la suficiente atención. Frente a todo ese ruido que acompaña la multiplicación de posibilidades que ofrece el teléfono inteligente, Rosa alude a la indisponibilidad como una práctica anexa a la resonancia: el hecho de mantenerse al margen de todas las notificaciones que exigen nuestra respuesta, al margen de la polución musical que reclama e incluso secuestra nuestra capacidad de escucha (2020a, p. 13). Lo indisponible pone el énfasis en hacer esperar a ese flujo comunicativo ininterrumpido: esperar y no ceder al vértigo para estar en disposición de escuchar con atención.

Pero frente a la banalización de la música, convertida en banda sonora de otras ocupaciones, lo que aquí observamos es su fuerza motriz como vector de humanidad. Gómez Pin relata la historia de la

composición del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Olivier Messiaen. Lo compuso en el centro de internamiento de Moorsburg Stalag VII-A, en 1940, donde en medio de la precariedad y la miseria cuatro desolados músicos lo interpretaron pese al frío intenso en un inmenso hangar ante diez mil hambrientos presos. Cuando los valores de la civilización colapsan, la música se yergue para reivindicar la dignidad humana incluso en las más deplorables condiciones. Y en 1941, durante el asedio nazi a Leningrado, Shostakovich compone su *Séptima sinfonía*, que se interpreta por primera vez en esa misma ciudad, con altavoces dispuestos para que los soldados alemanes pudieran oírla. De ese episodio señala Gómez Pin:

Música en apariencia mimética, militar en el sentido más convencional de la palabra, susceptible de desmoralizar si el enemigo identificaba el ritmo con la disposición del soldado soviético, pero también susceptible de hacer despertar en el soldado alemán aquello que desde luego lo unía al soldado soviético en un lazo incomparablemente más fuerte que el muy superficial que lo vinculaba ideológicamente a sus camaradas, a saber: la mera capacidad de escuchar música (Gómez Pin, 2020, p. 400).

Conclusiones

“La música es la mayor medicina de la mente, un poderoso golpe contra la melancolía para elevar y reavivar un alma lánguida”
Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*

La música representa, como todo arte, la esperanza de dar orden ante lo indiferenciado, tal y como lo sostenía Stravinski. Y también de dar otros tiempos, más lentos y humanos, a la experiencia cotidiana. A modo de tentativa de conclusiones, la relación entre la escucha musical y la era *smartphone* plantea los siguientes desafíos:


a) La escucha musical encierra un poso de humanidad que sirve de paréntesis y remedio al malestar de la vida. Así mismo, es capaz de construir puentes entre almas y, así, vigorizar los lazos afectivos, consignados en el concepto de resonancia como remedio ante la alienación contemporánea.

b) La atención necesaria y la ausencia de ruido que precisa la escucha musical se ven mermadas por la irrupción de la temporalidad

vertiginosa del digitalismo. Los encuentros musicales pierden su carácter extático una vez las herramientas de distracción digital fracturan la posibilidad de resonancia. Se sacrifica la calidez de la proximidad en conciertos y recitales por la hiperconexión y la urgencia de compartir instantes en tiempo real o guardar imágenes y audios. Mientras se fragmenta la atención por tal disponibilidad ante los requerimientos del *smartphone*, lo que se escamotea es la intensidad de la música.

c) La escucha musical como interludio y contraposición a las inercias de la vida cotidiana pierde su carácter parentético y su capacidad expresiva aurática. Se vuelve más infrecuente la ruptura que supone la escucha musical, lo que supone una privación sensorial.

La discusión se abriría en torno a las corrientes tecnológicas y sociales que suponen una progresiva regresión en la capacidad de escucha y la sensibilidad musical. Habría de centrarse necesariamente en el marco más amplio de la privación sensorial, así como en la adopción tácita de herramientas digitales y rutinas de vida que suponen una desposesión de las cualidades fundamentales de todo ser humano. La música es política como lo es la escritura y el habla, es un puente comunicativo singular cuyo deterioro no puede entenderse sino como un añadido a la desintegración social.

La música es una manera de franquear el gris destino de los “átomos semovientes que luchan unos contra otros”, tal y como Adorno describía a sus contemporáneos en *Mínima moralia*. Quizás sea tiempo de callar y dejar de escribir para escuchar los silencios de la música. En ellos se nos invita a ir al encuentro de la alteridad y de uno mismo. Como lo afirma Zambrano, “la música guarda el secreto de la justeza del sentir, las cifras del cálculo infinitesimal del padecer” (2019, p. 127) 

Referencias

- Adorno, T. W. (2003). *Beethoven, filosofía de la música* (A. Gómez Schneekloth y A. Brotons Muñoz, Trads.). Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (G. Menéndez Torrellas, Trad.). Akal.

- Adorno, T. W. (2022). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.
- Anderson, T. L., & Kavanaugh, P. R. (2007). A 'Rave' Review: Conceptual Interests and Analytical Shifts in Research on Rave Culture. *Sociology Compass*, 1(2), 499-519. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00034.x>.
- Andrés, R. (2013). *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza*. Acantilado.
- Andrés, R. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado.
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 243-256; C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.
- Bull, M. (2004). Sound, proximity and distance in Western experience. En V. Erlmann (Ed.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity* (pp. 131-151). Berg Publishing.
- Burton, R. (2008). *Anatomía de la melancolía* (Asociación Española de Neuropsiquiatría, Trad.). Alianza.
- Cioran, E. M. (1995). *Ese maldito yo* (R. Panizo, Trad.). Tusquets.
- Cioran, E. M. (1996). *El libro de las quimeras* (J. Garrigós, Trad.). Tusquets.
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento hasta nuestros días* (J. Bayod Brau, Trad.). Acantilado.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* (P. Cortés Rocca, Trad.). Ariel.
- Crary, J. (2022). *Tierra quemada. Hacia un mundo poscapitalista* (B. Ruiz Jara, Trad.). Ariel.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Fernández Vicente, A. (2014). Por un saber ensayístico o contra el rígido academicismo. *Redes.com: Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*, (10). <http://doi.org/10.15213/redes.n10.p237>.
- Fernández Vicente, A. (2016). *Ciudades de aire. La utopía nihilista de las redes*. Catarata.

- Fernández Vicente, A. y Manibardo Beltrán, A. (2022). Aproximación a una teoría crítica del digitalismo. *Signo y Pensamiento*, 41. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.atcd>.
- Gescinska, A. (2020). *La música como hogar. Una fuerza humanizadora* (G. Fernández Gómez, Trad.). Siruela.
- Gómez Pin, V. (2020). *El honor de los filósofos*. Acantilado.
- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Taurus.
- Han, B.-C. (2023). *Vida contemplativa* (M. Alberti, Trad.). Taurus.
- Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento* (G. Calderón, Trad.). Katz.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens* (E. Imaz, Trad.). Alianza.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. The MIT Press.
- Jankélévitch, V. (2015). *La musique et l'ineffable*. Point.
- Krumhansl, C. L. (2001). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford University Press.
- Le Breton, D. (2023). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (H. Castignani, Trad.). Siruela.
- Maffesoli, M. (2014). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas* (D. Gutiérrez Martínez, Trad.). Siglo XXI.
- Margulis, E. H. (2020). *Psicología de la música* (A. Pradera Sánchez, Trad.). Alianza.
- Medina, P. (2021). *Islarios de contemporaneidad. Anomia digital y crítica de perspectivas múltiples*. Cendeac.
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha* (H. Pons, Trad.). Amorrortu.
- Nietzsche, F. (2010). *El caminante y su sombra* (A. Brotons, Trad.). Gredos.
- Papini, G. (1964). *Exposición personal* (A. Banda Moras, Trad.). Plaza & Janés.

- Pariser, E. (2017). *El filtro burbuja. Cómo la web decide lo que leemos y lo que pensamos* (M. Vaquero Granados, Trad.). Taurus.
- Patino, B. (2020). *La civilización de la memoria de pez. Pequeño tratado sobre el mercado de la atención* (A. Martorell Linares, Trad.). Alianza.
- Pulcini, E. (2001). *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*. Bollati Boringhieri.
- Quignard, P. (2008). *Todas las mañanas del mundo* (E. Benítez, Trad.). Espasa.
- Rilke, R. M. (2020). *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo* (14.^a ed., E. Barjau, Trad.). Cátedra.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (CEIICH-UNAM, Trad.). Katz.
- Rosa, H. (2019). *Remedio a la aceleración. Ensayos sobre la resonancia* (J. Ibarz, Trad.). Ned ediciones.
- Rosa, H. (2020a). *Lo indisponible* (A. Gros, Trad.). Herder.
- Rosa, H. (2020b). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo* (Alexis E. Gros, Trad.). Katz.
- Sacks, O. (2015). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro* (D. Alou, Trad.). Anagrama.
- Sadin, E. (2024). *La vida espectral* (M. Martínez, Trad.). Caja Negra.
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales* (A. Cabezón de Diego, Trad.). Alianza.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación* (E. Ovejero y Maury, Trad.). Porrúa.
- Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press.
- Sève, B. (2018). *El instrumento musical, un estudio filosófico* (J. Palacio Tauste, Trad.). Acantilado.
- Sennett, R. (2024). *El intérprete. Arte, vida, política* (J. Z. Goicoechea, Trad.). Anagrama.
- Simmel, G. (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (J. R. Hernández Arias, Trad.). Hermida Editores.

- Sloterdijk, P. (2008). *Extrañamiento del mundo* (E. Gil Bera, Trad.). Pre-Textos.
- Stiegler, B. (2003). *La técnica y el tiempo. Vol. 1. El pecado de Epimeteo* (B. Morales Bastos, Trad.). Hiru.
- Trías, E. (2000). *Los límites del mundo*. Destino.
- Valéry, P. (2012). *Eupalinos ou l'Architecte*. Gallimard.
- Weil, S. (2014). *Echar raíces* (J. C. González Pont y J. R. Capella, Trads.). Trotta.
- Wolton, D. (1997). *Penser la communication*. Flammarion.
- Wu, T. (2020). *Comerciantes de atención. La lucha épica por entrar en nuestra cabeza* (P. Zumalacárregui, Trad.). Capitán Swing.
- Zambrano, M. (2005). *El hombre y lo divino*. FCE.
- Zambrano, M. (2019). *Claros del bosque*. Alianza.