



## La crisis del rock como crisis del arte: comunicación musical y crítica popular

ROCK CRISIS AS ART CRISIS: MUSICAL COMMUNICATION AND  
POPULAR CRITIQUE

**Antonio Méndez Rubio**

Universitat de València  
antonio.mendez@uv.es

### Resumen

Este artículo plantea cómo la música popular contemporánea abre un espacio crítico y creativo de comunicación social. En el caso del rock, el colapso y la crisis del género desde 1980 supone además un espacio de renovación de las formas y códigos tanto del rock como del pop, afectados por un nuevo contexto social y musical, y por el ascenso de nuevos recursos expresivos como la música electrónica. Usando la perspectiva analítica de los estudios culturales y revisando las aportaciones críticas sobre el tema, se puede observar que la relación entre rock, arte y cultura no es una relación natural o estable sino, más bien, una tensión de conflicto y dialéctica constante. Esta hipótesis se aplica al caso pionero de la banda Depeche Mode. En la discografía de Depeche Mode, asociada por la crítica especializada al *rock electrónico*, se pueden detectar elementos de la comunicación musical que cuestionan tanto las nociones convencionales de *rock* o de *pop*, como las premisas tradicionales de la idea de *arte*.

## Palabras clave

Rock electrónico; música popular; arte; vanguardia; crisis.

## Abstract

This article proposes how contemporary popular music opens a critical and creative space for social communication. In the case of rock, the collapse and crisis of this genre since 1980 also supposes a space for the renewal of the forms and codes of both rock and pop, affected by a new social and musical context, and by the rise of new expressive resources. like electronic music. Using the analytical perspective of cultural studies, and reviewing the critical contributions on the subject, it can be observed that the relationship between rock, art and culture is not a natural or stable relationship but, rather, a tension of conflict and constant dialectics. This hypothesis applies to the pioneering case of the Depeche Mode band. In Depeche Mode's discography, associated by specialized critics with electronic rock, elements of musical communication can be detected that question both conventional notions of rock or pop, as well as the traditional premises of the idea of art.

## Keywords

Electronic Rock; Popular Music; art; avant-garde; crisis.

## Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction*
2. Crisis y crítica del arte / *Crisis and art criticism*
3. El fin popular del arte / *The popular end of art*
4. Rock como anti-arte / *Rock as anti-art*
5. El caso de Depeche Mode / *The case of Depeche Mode*
6. Bibliografía / *Bibliography*

## 1. Introducción

La canción de The Pixies titulada "Rock Music", incluida en el álbum *Bossanova* (1990), se puede tomar como un síntoma del momento crítico y autodestructivo del rock tras el ascenso imparable del pop y la televisión musical durante la década de los años ochenta. "Rock music" distorsiona la guitarra eléctrica creando un fondo continuo mientras un *riff* agresivo sostiene un grito feroz de dolor y rabia. El tratamiento anti-lírico y la irrupción de una especie de anti-estribillo proponen un gesto de enunciación autodestructivo, a la manera de una combustión espontánea, que señala una etapa de crisis aguda del rock y sus formas de rebeldía heredadas desde los años cincuenta y sesenta, que daría paso a un nuevo canon *mainstream* de tipo pop-rock. El rock estaba tocando fondo tras la época

dorada de los años 60-70, había experimentado la convulsión del *punk*, y su poder de influencia cultural e industrial empezaba a verse amenazado por el ascenso de nuevos géneros como el *hip hop*, la *world music* y la *techno music*. El impulso de la escena *indie* es un indicio ilustrativo del alejamiento del rock con respecto a los nuevos centros estratégicos de la industria musical y la cultura popular. Como se aprecia explícitamente en su título, "Rock Music" constituye un aviso angustioso de la crisis del rock como principal forma de comunicación musical popular al llegar al final del siglo XX. Esta canción es un ejemplo microscópico, celular, de cómo los límites del rock y los límites del arte musical convergen en un punto crítico.

Para enmarcar este punto crítico en el espacio de la música popular como forma de comunicación social puede ser útil abrir el foco lo máximo posible. En las sociedades modernas, la tendencia estructural a la industrialización de la cultura y de la vida conlleva, cada vez más, una aceleración de los procesos sociales y una saturación no siempre funcional del régimen de producción y consumo. En un contexto así, tanto los valores musicales como los culturales y los sociales en sentido amplio interactúan de una forma densamente fluida que, por supuesto, se ve afectada por condiciones económicas, políticas, tecnológicas e ideológicas a menudo en conflicto. Significados, discursos y códigos de expresión se entrecruzan con una intensidad y complejidad nueva, multipolar.

Poniendo el foco en la música, por consiguiente, se trata de una práctica simbólica cuyo carácter comunicativo implica una singular capacidad para hacer converger o poner en común (del latín *communicare*) fuerzas conscientes e inconscientes que atraviesan posiciones y relaciones sociales, espacios de (inter)subjetividad, experiencias acústicas del mundo y la vida cotidiana. Si es cierto, como se ha indicado en más de una ocasión, que "la música es una metáfora de todos los otros aspectos de la vida" (Froehlich, 2011: 170), entonces es cierto que la forma que tiene la música de plantear vivencias creativas y críticas no se puede aislar de la forma en que se modulan las experiencias y los valores a escala social. El significado musical, por decirlo así, interconecta conocimientos del oyente con los recursos simbólicos de cada pieza sonora que han quedado inscritos ahí desde la situación productiva o momento de la composición. La producción de sentido musical se vuelve entonces necesariamente un proceso inestable, dialógico y cambiante, un gesto de co-producción, de cruce entre emisión y recepción, que refleja y a la vez proyecta condiciones e intereses socioculturales concretos.

Al entender la música como una práctica o acto social, se puede observar, como ha hecho Small (1998, 2006), que el valor de la música depende en la práctica y en la teoría de una concepción comunicativa, inter-activa. Los actos de cantar, tocar, escuchar, componer o bailar son indicios de un circuito de conexiones

de energía común que se singulariza de maneras incontables según cada posición o situación de enunciación o de escucha. La noción de *musicar* (del inglés *musicking*), siguiendo a Smal (1998: 8), contribuye a reconocer hasta qué punto “performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform”. Esta inversión del enfoque tradicional basado en la prioridad de la obra o el lenguaje musical procura, por tanto, comprender la música en el sentido de lo que la gente hace con ella. Por eso cobra sentido emplear el verbo *musicar* entendido como “to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing” (Small, 1998: 9). La noción de que la música es ante todo acción (Small, 1998: 9) resitúa la experiencia de la música como práctica social y neutraliza, de este modo, el aislamiento violentamente abstracto del producto, o la obra, o el texto, con respecto al contexto comunicativo. Y esta sería la diferencia medular entre la tradición clásica occidental y la pragmática de la música popular a lo largo y ancho del mundo.

## 2. Crisis y crítica del arte

La música popular contemporánea es una zona especialmente fértil para enfatizar una especie de poética o política musical radicada en la situación comunicativa, en las relaciones intersubjetivas y sociales, más que en supuesto valor ideal del lenguaje o la obra musical. Frente a la ideología estética tradicional, Small insiste en que “the fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do” (1998: 8). La filosofía del arte dominante en la época moderna habría reificado la música con vistas a su institucionalización cultural en un contexto de industrialización y producción estandarizada de la cultura. La estética musical, como la ideología estética moderna en un sentido más general, defendería que el significado musical reside fundamental y hasta únicamente en *objetos musicales* supuestamente desinteresados y autónomos, cuyo valor de sentido universal y atemporal llevaría precisamente a reconocerlos como *música clásica*, y no música popular, o étnica o de masas, etc. Para Small, “the presumed autonomous thingness of works of music is, of course, only part of the prevailing modern philosophy of art in general” (1998: 4). Pues bien, el desafío planteado aquí por la música popular no afecta solamente a esta supuesta *cosidad* de la música sino, más al fondo, a la idea institucional de Arte que legitima y es legitimada por este tipo de premisas.

Reenfocar la música como práctica social, comunicativa, en la medida en que implica una confrontación con los presupuestos ideológicos que legitiman

la categoría de *música clásica*, implica al mismo tiempo un cuestionamiento implícito de la idea de *arte* que tradicionalmente se asocia al paradigma clasicista. En este paradigma ideológico, al menos desde Jean-Philippe Rameau y su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), el valor del lenguaje musical pivota en torno al principio de armonía. De ahí que músicas populares afroamericanas como el blues mantengan a la vez relaciones precarias tanto con la armonía tonal como con el *status* del Arte a la hora de ser reconocidas desde una perspectiva académica. El jazz, en cambio, al estar más próximo a las progresiones armónicas, habría podido ser reconocido artísticamente con más facilidad (Small, 2006: 143-144). En el caso del rock, en este sentido, su vocación armónica podría haber ido en paralelo a su reconocimiento también precario como arte (*art rock*) a partir de finales de la década de 1960. Sin embargo, habría en el rock, ya desde su raíz en el *rhythm 'n' blues* de los años cuarenta y el *rock 'n' roll* de los cincuenta, una "virtual eliminación de la armonía o por lo menos su reducción a unas pocas progresiones convencionales" (Small, 2006: 172) que se agudizaría en momentos críticos como el *punk* o el *grunge*, o entre otros géneros populares recientes como el *tecno* o el *rap*.

La cuestión decisiva, y con frecuencia polémica, sería dilucidar si lo que se llama arte es una entidad objetiva o si, más bien, se trata de un conjunto de códigos y procesos socioculturales que se institucionalizan de acuerdo con determinados intereses ideológicos, políticos y educativos. En palabras de Bourdieu (1995: 319), los rasgos asociados al campo artístico "solo pueden explicarse por referencia al campo del poder". En este sentido, hablar de arte como una realidad ya dada podría suponer una adscripción no asumida a la reproducción inercial del "campo del poder". Si, durante la segunda mitad del siglo XX; fue sometida a una crítica radical la idea de *cultura de masas*, tal como se aprecia por ejemplo en los trabajos de R. Williams y la corriente analítica de los *cultural studies*, se puede hoy corroborar que esa crítica es viable porque, como señala Williams (2001: 251): "La concepción de las personas como masas no surge de una incapacidad de conocerlas, sino del hecho de interpretarlas de acuerdo con una fórmula". De modo análogo a como Williams reivindica la necesidad de "liberarse de la ilusión de la existencia objetiva de las masas" (2001: 273) y, así, "advertir que hay otras formas de actividad creativa" (2001: 255) y contribuir socialmente a "realizar una nueva libertad" (2001: 273), ¿se podría reivindicar la necesidad de una liberación de la ilusión de la objetiva del *arte*? ¿ayudaría esta hipótesis crítica a comprender mejor otras formas de actividad creativa tanto en la música como en otras prácticas culturales? ¿se podría entender la idea moderna de Arte como un *dispositivo* (Foucault, 1985), en el sentido de una red de prácticas y discursos que actúan capturando relaciones de fuerza y mecanismos de subjetivación? ¿podría estar limitando el análisis sociológico la confianza en un concepto de arte que ha sido

incluso impugnado desde su mismo interior, como sucediera con las tácticas de (neo)vanguardia durante todo el siglo XX? ¿ayudaría una comprensión de la música o la cultura popular, en la línea de Williams (2001) o Martín-Barbero (2010), no solamente a deconstruir la categoría de *cultura de masas* sino también la de *arte* tal como ha sido establecida en la cultura moderna?

En cuanto a la consideración estética de la música popular, son conocidos e influyentes los argumentos críticos al respecto de Th. W. Adorno (2009, 2012). El planteamiento de Adorno es hoy de sobra conocido y, además, requeriría un espacio amplio y detallado. De un modo sintético, para Adorno, con el avance del siglo XX la música popular se habría convertido en una mera prolongación instrumental de los intereses del sistema económico capitalista, de manera que habría acabado convertida en una especie de producto-fetichismo irreflexivo, banal, óptimo solamente para reforzar la regresión de la escucha y la pasividad de las masas. En palabras de Adorno (2009: 419): “En la época de la industria de la conciencia y de la inconsciencia, la mentalidad musical y el gusto de los oyentes conforman también un aspecto de las relaciones de producción”. En este sentido, la sociología de la música necesitaría trabajar intensivamente en la reelaboración de un marco teórico-crítico que contribuya a comprender las diferencias pero también las conexiones entre el mundo del arte y la cultura comercial. Las jerarquías del gusto musical (*high brow / middle brow / low brow*) habrían quedado abolidas por la expansión voraz de una “escucha masiva” marcada por el conformismo y el convencionalismo (2009: 183-184). Estos rasgos harían de la música popular contemporánea un tipo nuevo de “música funcional” (2009: 237) entendida como epifenómeno mercadotécnico del capitalismo de consumo.

Siguiendo el enfoque adorniano, una definición cualitativa de las “auténticas creaciones artísticas” (Adorno, 2009: 109) debería basarse en la capacidad de trascendencia crítica del arte con respecto a la mera realidad existente. Esta trascendencia, efecto de una *conciencia artística* concebida como “representación mental de la música” (2009: 110), debería orientarse idealmente hacia una experiencia de “sublimación musical” (2009: 112). Un ejemplo de tal sublimación de la conciencia se daría en el caso de las músicas de vanguardia, como la música atonal o dodecafónica, mientras que una ilustración clara de la alienación propia de la “música funcional” sería el jazz. La cuestión de fondo a la hora de rechazar cualquier posible valor cultural de la “música de entretenimiento” frente a la “gran música” sería que aquella adolecería de una “mera incapacidad de comunicarse” (2009: 16). Entre una y otra dimensión de la experiencia musical, Adorno insiste en que “la estandarización o no estandarización son los términos clave para establecer la diferencia” (Adorno, 2012: 224). Este déficit o fallo de (in) comunicación que resultaría constitutivo de la música popular sería, de hecho, según Adorno, la mejor señal de cómo

las categorías del arte intencionadamente autónomo no tienen validez para la aceptación de la música en el presente (...). Si se objeta que, de todos modos, la música específicamente ligera y toda la dirigida al consumo no ha sido experimentada jamás según tales categorías, ello debe concederse sin duda. (2009: 16)

Es decir, la música orientada al consumo industrial y “todo el mundo del entretenimiento musical vulgar” (fenómeno o *mundo* que Adorno señala cómo en parte también afecta a la llamada *música clásica*) sustituye las pautas del *arte autónomo* por la compulsión inercial de una nueva forma de “pseudo-arte” (2012: 247). Las categorías artísticas, en la visión de Adorno, tienen que ver con una sublimación de la conciencia y una totalización de la estructura musical que contribuyera a una escucha crítica, pero en lugar de eso la “música funcional” tiende a entronizar el estereotipo formal, la estandarización de la producción y el escapismo acritico del oyente. De esta manera, el esfuerzo de Adorno por encontrar en la música contemporánea un espacio disponible para la tarea crítica le lleva a, en primer lugar, resituar el debate en la dialéctica oposicional entre *música popular* y *arte* para así, en segundo término, plantear que aquella induce una crisis de este debido a la prevalencia industrial de la función de entretenimiento y el efecto conformista a escala masiva. En contraste con Small, lo que queda así fuera de juego en Adorno es la opción de si en alguna medida la *música popular*, a pesar de sus vínculos comerciales, y precisamente en función de su capacidad comunicativa, podría estar llevando a la práctica una crítica de la noción tradicional y dominante de *arte*.

El caso del jazz, en efecto, es ejemplar, pero no solo de cómo la música popular niega los valores heredados del Arte sino de cómo, además, y de manera contradictoria, puede ser integrada como manifestación artística si llega a cumplir ciertos requisitos pragmáticos y de reconocimiento. De una parte, “hoy día el jazz se ha convertido en un mundo del arte o, en todo caso, en un subgénero de la música culta” (Noya, 2017: 250). De otra parte, sin embargo, este incuestionable “efecto ascensor” (Noya, 2017: 250) no impide afirmar el trayecto que, durante aproximadamente un siglo, ha recorrido el jazz desde lo más bajo hasta lo más alto del status cultural. De hecho, la historia del jazz confirma este trayecto ascendente, no exento de cierto componente elitista. Pero la cuestión aquí es si la consideración social del jazz depende ante todo de su lenguaje y su codificación formal, y de si estos elementos se corresponden mejor o peor con las exigencias del arte, o si las exigencias del arte son ante todo de carácter social e institucional. La focalización estética de un género música popular, tal como la defendería Adorno, dificulta revisar en este punto que “las obras de arte son reconocidas como tales simplemente porque los procesos sociales, desde el interior de la forma de vida que constituye el arte mismo, las han etiquetado como *arte*” (Taylor, 1980: 49).

La historia del jazz, incluidas las condiciones ideológica y sexualmente transgresoras del propio término *jazz*, ilustra cómo la génesis subalterna de una música popular consigue una creciente fuerza de socialización y comunicación que la lleva a negociar con el sistema industrial y la cultura de nivel masivo, y cómo, si esa negociación resulta fructífera, entonces esa música logra alcanzar el máximo reconocimiento como alta cultura o arte. En este sentido, el caso del jazz no es sustancialmente distinto al del blues, el flamenco o incluso el rock (Méndez Rubio, 2016: 148-157). El jazz pone de manifiesto cómo una música nacida en condiciones de subalternidad (esclavitud, negritud, pobreza, discriminación social...) conforme amplía su radio de difusión y su intensidad socializadora, a través sobre todo del baile comunitario y el placer corporal, entra en relación con los intereses de la industria musical y consigue finalmente un estatuto de *valor artístico* o *de culto*. La música popular, en casos así, supone un desafío que pone en jaque la dinámica envolvente de la estructura de valoración social de la cultura. Esta estructura, que podría diagramarse como una pirámide rotatoria (Méndez Rubio, 2019: 24), va desde lo más bajo (popular-subalterno) hasta lo más alto (arte) pasando por la franja intermedia y a la vez totalizante de la cultura masiva o industrial y sus "dispositivos de massmediación" (Martín-Barbero, 2010: 139). Volviendo al jazz, en suma, estas distinciones, relaciones y tensiones entre lo popular, lo masivo y lo artístico se difuminan, como ha indicado Taylor (1980: 87), si "se interpreta erróneamente esta música al tratar de vincularla con un concepto fantasmal de arte como categoría universal". Este enfoque estetizante, universalista y esencialista, podría haber lastrado la comprensión comunicativa tanto del jazz como de otros géneros musicales como el rock, sin ir más lejos, y podría estar actuando de forma latente tanto en los discursos que defienden como los que atacan la condición de la música popular como arte.

### 3. El fin popular del arte

En su ensayo *El cine y el fin del arte* (1992), Silvestra Mariniello aborda la teoría y práctica cinematográfica en el caso del cineasta de vanguardia ruso Lev Kuleshov. Mariniello estudia en primer lugar el proceso de institucionalización del cine como dispositivo cultural, es decir, su paso progresivo, durante el primer tercio del siglo XX, de funcionar como una forma de comunicación popular a ser valorado como Séptimo Arte. Investigar este proceso de institucionalización ayudaría a situar el arte en el contexto moderno "revelándolo como construcción retórica, antes como lazo ontológico y natural" (Mariniello, 1992: 9). El discurso y la ideología estética se habrían encargado de conceptualizar e idealizar el dispositivo cinematográfico tratándolo como un medio de representación de la

realidad y reprimiendo sus elementos de mediación práctico-técnica, es decir, su condición material de *médium*.

Desde esta perspectiva, el cine, al ser visto como forma de arte, alcanza un estatuto de prestigio cultural que al mismo tiempo neutraliza sus potencialidades políticas. Esta neutralización se produciría en el sentido de cómo la cultura popular despliega una pragmática de interacción descentrada, precaria, accesible, que el arte bloquea ritualizando y sublimando la relación comunicativa. Para elaborar este argumento, Mariniello retoma los planteamientos críticos de Walter Benjamin en su ensayo (original de 1936) titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2012). El paralelismo histórico que por ejemplo se da entre la estetización del cine y el ascenso del *star system* y el sistema industrial de estudios en Hollywood plantearía la pregunta de si arte y capitalismo, en lugar de estar enfrentados como se piensa a menudo, entraran en una alianza funcional intentando “controlar los media canonizando un aspecto de la realidad despojado de todo aparato” (1992: 19). Esta idealización del médium y sus elementos técnicos contribuiría así a bloquear su potencialidad como mediación comunicativa, sociocrítica y política en sentido amplio. Es decir, la institución Arte convergería con el esfuerzo del capital por poner a funcionar la comunicación social como una forma de entretenimiento y escapismo pasivo. Arte y capital coincidirían en una misma necesidad estructural de controlar el potencial creativo y crítico de la cultura popular, cuya forma de usar la técnica y los medios sería más inclusiva, informal y (como diría Benjamin) táctil. En el trasfondo de esta sinergia estructural entre arte y cultura masiva estaría operativa, de un modo latente, la sinergia funcional propia de la modernidad entre estado y mercado, de cuya alianza estratégica dependerían nada menos que las garantías de poder impedir a las masas “cambiar las condiciones de propiedad” (1992: 20). La concepción del cine de vanguardia en Lev Kuleshov, o en otros casos más recientes como la filmografía de P. P. Pasolini, radicaría en una poética libertaria indiferente a las exigencias canónicas del arte. Esta especie de *anti-arte* acercaría estas prácticas de vanguardia a la pragmática informal de la cultura popular, su vocación por el bricolaje y por lo que llamaría M. de Certeau “el arte del débil” (2001: 402). La reflexión inherente a estas intervenciones críticas consistiría en plantearse que si “el arte es, por definición, diferente de la vida, de este modo la alternativa está entre lo que es arte, y por tanto goza de un estatuto especial, y lo que no lo es, y por tanto no merece atención” (1992: 56). En otras palabras, por decirlo a la manera hegeliana, la lucha por el reconocimiento como Arte implicaría un alejamiento político de la forma de entender la práctica social por parte de la cultura popular además de, en última instancia, un desprecio no asumido de la cultura popular y sus “maneras de hacer” (De Certeau, 2001: 391) por (sobre) entender que “no merecen atención”.

Con el avance de la modernidad y las exigencias de la producción cultural a escala masiva, siguiendo a Benjamin (2012), los medios de reproducción técnica como el cine pondrían en crisis el *aura* del arte y su autoridad ritual de una forma ambivalente: la industria capitalista perseguiría apropiarse de una función pasivante y estetizante, mientras la cultura popular (en alianza con algunas prácticas anti-estéticas del arte de vanguardia) buscaría darle a los medios técnicos un sentido más comunicativo y dialógico. En un contexto de crisis y conflicto social, para Benjamin, la orientación industrial y artística del cine tendería hacia un sentido contra-revolucionario:

Mientras el capital cinematográfico dé el tono, al actual cine, en general, no se le podrá atribuir mérito alguno revolucionario sino el que consiste en promover la crítica en verdad revolucionaria de las concepciones tradicionales de las artes. No discutimos que, en casos especiales, el cine actual pueda promover además una crítica revolucionaria de las relaciones existentes, y hasta del orden de la propiedad. Pero ése no es el centro de gravedad ni de la presente investigación ni de la producción cinematográfica. (2012: 69)

En el contexto argumentativo del ensayo benjaminiano, la expresión “concepciones tradicionales de las artes” funciona en el sentido semántico de lo que aquí está llamándose *cultura popular*. A propósito de la relación entre el cine y “las relaciones sociales existentes”, lo que entiende Benjamin como “el centro de gravedad” es el hecho de cómo “la reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar, por vez primera en el curso de la historia universal, de su existir parasitario en el seno de lo ritual” (2012: 59). En este sentido, la mediación técnica podría promover una concepción pragmática y sociopolítica no ritual ni estética del cine y de otras formas de comunicación popular-masiva.

En el contexto revolucionario que supuso la década de 1930, donde confluían una crisis estructural de la economía capitalista, un ascenso de las políticas totalitarias y pulsos de revolución social de diferente signo, las reflexiones teórico-críticas de W. Benjamin sobre el cine, así como las de B. Brecht sobre la radio (Brecht, 1984: 81-92), entre otras, esbozan las bases de un enfoque dialéctico en torno a las relaciones entre tecnología, cultura popular y sociedad. A la par que Brecht insistiera en la necesidad de convertir en dialogicidad radicalmente comunicativa la unidireccionalidad de los grandes media como la radio, el hincapié de Benjamin en las condiciones de accesibilidad popular y uso crítico de nuevas técnicas como el cinematógrafo contribuía a asumir posiciones teóricas y prácticas, no ya conscientes de su dimensión política efectiva, sino atentas a su valor combativo. Lo que estaría en juego aquí sería el reto de pensar y poner en marcha no ya nuevos medios como nuevos modos de comunicación en el contexto fun-

cional de los medios existentes y sus formas de difusión masiva, de modo que pudiera abrirse espacio para nuevas formas de pensar y practicar la comunicación social (Méndez Rubio, 1997: 195-198).

Pues bien, en este sentido, ¿no podrían trasladarse estos interrogantes al área de la comunicación musical, de la música popular y, más en concreto, del rock? Tal vez el análisis de géneros musicales (y en cierto modo anti-musicales) como el rock'n'roll, el punk, el rap o tecno podría mostrar en qué medida resulta incisiva la apreciación benjaminiana a propósito de que las condiciones comunicativas de la modernidad hacen viable la emancipación del arte con respecto a su valor cultu(r)al y la crisis, a su vez, del valor de autoridad y autenticidad que le fue conferido durante el Renacimiento y los orígenes de la sociedad burguesa occidental. De esta forma, debido al acceso popular a las condiciones de reproducción técnica masiva,

en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política. (Benjamin, 2012: 59).

Esta perspectiva crítica abre una serie de cuestiones interconectadas a la hora de abordar la dimensión sociocultural y política del rock (Méndez Rubio, 1997: 204-205). En primer lugar, la pérdida del fundamento cultural del arte a favor de un *poder afectivo* arraigado en la vida cotidiana (Grossberg, 2010). Esta *crisis del aura*, en el sentido de Benjamin, se apoyaría en la reivindicación de una creatividad explícitamente mediada por el aparato tecnológico (*médium*), como se daría más intensamente aún en géneros como la música electrónica o tecno, y más intensamente aún en géneros musicales que circulan en un entorno de digitalización global. La densidad de la mediación tecnológica cortocircuita el espejismo ilusionista de la presunta verdad, originalidad y autenticidad del objeto artístico, y esto tanto en el plano de la escenificación en directo (como fuera el caso del montaje de la gira *Zoo Tv Tour* de U2 en 1992) como en el plano del trabajo en estudio (el ejemplo recurrente del trabajo en estudio de The Beatles para la producción de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967, desde esta óptica, es tanto un acercamiento del rock a los códigos del arte musical como, al mismo tiempo, la deconstrucción de la estética musical por la entrada en sus códigos de la música popular-masiva).

#### 4. Rock como anti-arte

El debate sobre la condición artística o no del rock, en líneas generales, acepta los criterios de autoridad y autenticidad del Arte cuando el rock, como otros

géneros de la música popular, podrían en más de una ocasión y más de una clave, estar operando tácticamente con una puesta en crisis de esos criterios de legitimación institucional. La relación entre crisis del rock y crisis del arte es motivo de discusión crítica al menos desde la década de 1980, como se aprecia de modo ilustrativo en el ensayo sociológico titulado *Art into Pop* (Frith / Horne, 1987). La tensión dialéctica entre el rock y el mundo del arte, tras más de medio siglo de desarrollo de este género musical popular, establece de entrada una cierta tendencia a estetizar el rock a la vez que se han intensificado las dinámicas de mercantilización del arte (Noya, 2017: 255). En esta encrucijada, la crítica sociológica tiende a polarizarse entre posiciones partidarias o contrarias a la asimilación recíproca de arte y rock.

En el análisis sociocultural del rock, y tal vez debido al peso del enfoque filosófico establecido previamente por Adorno, el clima de la discusión sobre rock y arte tiende a separarlos e incluso enfrentarlos en la medida en que el rock no lograría "mantener sus impulsos individuales frente a las presiones del mercado" (Frith, 1980: 252). Esta perspectiva deja sin abordar la infiltración del mercado también en el mundo y del arte (y, por cierto, también en el mundo académico) y trasluce un reflejo (ya sea consciente o no) del enfoque filosófico establecido por Adorno a mediados del siglo XX a propósito del carácter pseudocultural de la música popular. En el polo opuesto, se ha declarado también con frecuencia que "el rock es una forma de Arte musical" (Silvera, 2021: 167). El punto de llegada tiende entonces a corroborar, en una especie de diagnóstico en equilibrio dialéctico, que "el rock es cultura, pero no arte" (Noya, 2017: 258). No obstante, entre la defensa y el ataque a la identificación del *rock como arte* queda en suspenso la necesidad de repensar de qué manera el diálogo entre ambas esferas de la producción cultural implica ante todo un cortocircuito de la autonomía de ambos. La relación de amor entre John Lennon y Yoko Ono, vista como una relación entre modos de entender la práctica cultural, no se deja interpretar solamente como una fusión sentimental sino, además, como el cruce de dos líneas de experiencia que se co-pertencen en la medida en que se cuestionan a sí mismas justo mediante esa relación. En otras palabras, lo que está en juego es tanto valorar si arte y rock se identifican, o contaminan, o retroalimentan mutuamente, como considerar si el diálogo sociocultural entre ambos, tal como ha venido ensayándose desde la segunda mitad del siglo XX, conduce así mismo a una reformulación (auto)crítica de lo que ambos términos han significado tradicionalmente.

El conocido caso de The Beatles en los últimos años sesenta, o el de Frank Zappa de una forma más arriesgada pero en el mismo contexto, no solamente denotan un punto de trayectoria en la música popular en el que arte y rock juegan a encontrarse y cruzarse, sino que señalan una necesidad de experimentación con los límites de sendos códigos de comunicación. Es conocida la observación

de Zappa en el sentido de que “no es posible el progreso sin desviarse de la norma” (citado en De la Fuente, 2021: 41). Pues bien, desde esta perspectiva, la hipótesis crítica sería preguntar si es posible el progreso del debate sociológico sin desviarse de lo que tanto *rock* como *arte* han venido significando *normalmente*. En efecto, la proximidad entre música popular y arte es meramente una “excepción que confirma la regla” (Noya, 2017: 260) cuando ambos se contemplan desde su acepción más canónica. Sin embargo, es más difícil de sostener esa condición excepcional cuando tanto la música popular como la experiencia artística están viviendo una crisis que intensifica su carácter crítico tanto más cuanto más intensa es su relación. De hecho, entre los años veinte y setenta del siglo XX, esa relación crítica entre el arte y otras áreas de la cultura popular, como el cine o el teatro, se había venido planteando en el pulso discontinuo y *desviado* de las vanguardias. Como ha argumentado Bürger (2000: 62):

Con los movimientos de vanguardia el sistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. (...) La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite la *comprensión objetiva* de las fases de desarrollo precedentes.

En el sentido de la vanguardia, de Vertov a Klee, de Dadá a Fluxus, de Brecht a Grosz, de Satie a Cage... el arte avanza históricamente a condición de una autocrítica como anti-arte. Si lo característico de las vanguardias es el cuestionamiento y la revolución de la noción de arte desde la reivindicación política de la praxis vital, ¿cómo no encontrar en la cultura popular, en el sentido de su vínculo con la praxis colectiva cotidiana, y en la medida en que ocupa socialmente una posición de exterioridad (y subalternidad) con respecto al Arte, un espacio de revitalización creativa y crítica tanto de lo popular como de lo artístico? La necesidad planteada por el anti-arte de vanguardia de devolver la experiencia artística al arraigo en la vida cotidiana, en fin, no daría precisamente en la cultura popular con un lugar singularmente fértil? ¿Por qué no podría ser ese el caso del rock en su período de transformación crítica entre finales de los sesenta y principios de los ochenta? En este caso, ¿no estarían tanto el arte contemporáneo como la música popular, justamente en virtud de su situación (auto)crítica, relanzando hacia un futuro nuevo (lo que llama Bürger) su *función social*?

Desde luego que el eje analítico aquí es de nuevo la comprensión de la música como acto social. La situación comunicativa crea un marco o *frame* que condiciona el significado de la música *en sí*. Por ejemplo, cuando el rock (o el jazz) se toca en una sala de conciertos con asientos se toma como una música más *seria*, cuando una valoración así debería ser tomada con más calma (Frith, 1996: 125). La música,

en tanto solamente existe cuando es tocada y/o escuchada (Frith, 1996: 137), forma parte de un cambiante y a la vez constante *framing* que produce significados sociales no siempre de manera consciente. Esta procesualidad performativa de la música afecta igualmente a la relación que mantienen entre sí los distintos géneros populares, de modo que la *dance music* puede ser vista desde el rock como escapista o frívola, o el estilo rockero puede ser entendido como menos *musical* desde el esquema-marco (*frame*) más *poppy*, o al revés, y así sucesivamente.

Pero precisamente por esta deuda pragmática de toda música las valoraciones estéticas no pueden separarse de las posiciones ideológicas y sociales. Afirmar, como muestra, que la música popular “no es un arte sino un oficio”, como hace Frith (2006: 139), requiere entonces distinguir cómo se realizan o toman posición esquemas-marco concretos de performatividad no solamente de la música sino también del arte. En todo caso, antes y por debajo de esas distinciones sociológicas, la valoración sociocultural de la música dependería de una cierta dialéctica operativa entre *texto* (sonido, canción, estilo...) y *contexto* (situación, posiciones, relaciones sociales...). No otra cosa ocurriría en la zona multiforme y caleidoscópica de la música popular contemporánea. Sin embargo, este condicionamiento contextual o situacional es justo lo borrado por la categoría de *arte*. Negar la condición artística de una música popular como el rock, o como otras muchas, puede ser un tema de debate apasionante pero, al mismo tiempo, es ya establecer un marco valorativo que opera contra la forma práctica en que esa música funciona en la comunicación social. Como diría Hebdige (2004: 176), “si los estilos subculturales pueden ser considerados arte, serán arte en (y fuera de) unos contextos particulares, no como objetos intemporales”. Por esto mismo declara Hebdige que es “impropio, además de inútil” identificar las músicas populares o subculturales como “arte de primera fila” (2004: 176): no porque sean más o menos artísticas, sino porque enmarcarlas bajo la categoría de arte puede ser una forma subrepticia de olvidar que esas músicas son, antes que nada, “sistemas de comunicación, formas de expresión y representación” que producen sentido en “unos contextos particulares” (2004: 176).

La evolución contextual del rock, una vez cumplido el ciclo glorioso de los años setenta, no se entiende sin el contexto sociomusical que, en la transición de los setenta a los primeros ochenta, se conocería como *after-punk* o *post-punk*. Hacia 1980, citando a Reynolds (2005), el ambiente post-punk supone, en cuanto a la relación entre experiencia artística y comunicación musical, un nuevo paso en “the systematic ransacking of twentieth-century modernist art” (2005: xviii). Este pulso vanguardista y anti-artístico, de fondo, habría actualizado de nuevo la cuestión: “what could be more arty tan wanting to destroy art by smashing the boundaries that keep it sealed off from every day life?” (Reynolds, 2005: xviii). La experimentación y renovación de las formas de la canción popular, en la clave post-punk, llevaría

incluso a que cada instrumento respondiera al desafío de renovar la música rock (2005: xix). En este caso, por tanto, el rock estaría tan lejos del arte como cerca de las necesidades autocríticas del (anti-)arte de vanguardia. Como indica Reynolds (2005: xv), el período post-punk 1978-84 ha sido escasamente atendido por la historia del rock, y esto a pesar de ser musicalmente más decisivo y crítico que los años del punk 1976-77, o tal vez ha sido descuidado justamente por esa misma razón.

## 5. El caso de Depeche Mode

La crisis del arte es un depósito de energía crítica que cuestiona y reformula los modos de intercambio y de interferencia entre arte musical y comunicación social. Desde una consideración de la música como práctica, lo interesante no es sin más la música sino cómo esta se inserta en premisas ideológicas que la resignifican como convención social. Las premisas de expresividad del Sujeto, o de autenticidad de la Obra, por ejemplo, tienden a hacer que la comunicación musical se entienda en el interior de los códigos del Arte musical. Pero, por esto mismo, a la vez que la música popular se desestabiliza y se regenera, como ocurriría con el rock en el período 1980-2000, produce simultáneamente un efecto de desestabilización en el circuito general de las conexiones entre cultura y poder.

En este sentido práctico-social, el ejemplo de Depeche Mode no es meramente ilustrativo por su música sino por lo que Depeche Mode hace con la música. La banda británica Depeche Mode, asociada por la crítica especializada al *rock electrónico* (o también *tecno-pop* o *synth pop-rock*), inicia su trayectoria musical en torno a 1980, con el impulso del contexto *post-punk*, y ha desplegado un recorrido discográfico de más de cuarenta años en el circuito musical internacional. La producción musical de formaciones como Cabaret Voltaire, The Human League, Pere Ubu, DAF, Joy Division, New Order o The Durutti Column, entre otras, incrementó notablemente el recurso a las mediaciones tecnológicas de última generación en aquel momento, tanto en plano del sonido sintetizado (*synthesizers keyboards*) como del sampleado y la secuenciación (*sampling computers*) y de la programación de bases rítmicas (*drum machines*). En el caso de Depeche Mode, estos recursos de instrumentación se hicieron especialmente densos y constantes, por lo que su repertorio se convirtió en un referente de los inicios de la música tecno entendida como una suerte de música popular experimental (*experimental pop music*, Miller, 2004: 166). Esta sonoridad altamente tecnificada, con ciertos precedentes en Kraftwerk, Gershon Kingsley, Joe Meek o Giorgio Moroder, alcanza en Depeche Mode un estadio de curiosidad, de *novum*, que hace que se haya llegado a plantear cómo, en su caso, “nunca la canción había estado tan cerca de la vanguardia” (Nelson, 2009: 199).

La práctica musical de DM impulsa el espacio de la música pop-rock hacia un diálogo inestable con los elementos más característicos del tecno. El recurso al muestreo o *sampleo*, de entrada, incorporaba una exploración sistemática de artefactos pioneros en la digitalización de la música (Fairlight CMI, Emulator, Synclavier...) que, junto con teclados sintéticos de todo tipo, durante los años ochenta serían popularizados a bajo precio por marcas como Casio. La creciente automatización de los mecanismos de composición y producción implicaba, sin duda, una puesta en crisis de los criterios tradicionales de *autenticidad* y *creatividad*. Es decir, la modernización de la música popular parecía de esta forma desafiar las bases esenciales de la estética romántica, en el sentido de cómo las mediaciones tecnológicas podían estar conllevando, dicho a la manera de Benjamin, "the end of an aura" (Goodwin, 1990: 266). La crítica de la condición aurática del arte, por consiguiente, se plantea de un modo abierto en el caso de DM.

Daniel Miller, propietario del sello Mute Records, y principal responsable de la producción de los primeros discos de DM, desde *Speak & Spell* (1981) hasta *Music for the Masses* (1987), declararía: "Para mí el rock nunca fue como sonaba, sino su espíritu inquieto" (citado en Nelson, 2009: 207). En efecto, la recepción de DM por parte de la prensa musical, tomó su música como una mera variante del pop y la *new wave*. No obstante, el estudio de esta poética musical no permite reducirla a una visión tan simple. En los términos de Nelson (2009: 206-207):

Lo que hicieron suele aparecer como episodio menor en la historia del rock y hasta en la del pop, pero lo de bandas como The Human League, Yazoo o Depeche Mode fue algo de importancia capital: acercar la electrónica al pueblo con canciones pop de toda la vida, pegadizas, sabiamente comerciales. En principio la actitud era del todo *avantgarde*, una nueva manera de entender el rock lejos de la fórmula establecida.

Esta actitud de vanguardia es posiblemente el motivo de la inseguridad de la crítica musical a la hora de utilizar para DM etiquetas tan borrosas como *dark wave*, *cold wave*, *rock alternativo*, *synthpop* o *rock electrónico*. En principio, la matriz del contexto sociomusical aquí determinante es la modernidad industrial y una vida social sometida a transformaciones tecnológicas cada vez más acuciantes. Como ocurre con otros grupos musicales de la escena post-punk, la tecnificación e industrialización del paisaje sonoro se convierte en la pieza clave del gesto enunciativo:

Growing up in cities physically and mentally scarred by the violent nineteenth-century transition from rural folkways to the unnatural rhythms of industrial life, these groups had a privileged vantage point from which to ponder the dilemma of alienation versus adaptation in a machine age. (Reynolds, 2005: xxiv)

Por esta vía, la entrada en el espacio musical del pop por parte de una constelación de grupos como DM representa la irrupción de una "música disidente" (Reynolds, 2005: xxv) en el sentido de una *meta-música* consciente de estar desestabilizando, a la vez, tanto la complacencia convencional del pop como la tradición ya poderosa del *rockism* (2005: xxvi).

Álbumes de DM editados a principios de los ochenta escenificaban, tanto desde una sonoridad industrial como desde sus títulos y sus portadas, el entorno simbólico de la *working class*. Así ocurría en *A Broken Frame* (1982), *Construction Time Again* (1983) o *Some Great Reward* (1984). Sentimientos anti-capitalistas se combinan en estos discos con una intimidad violenta, de manera que la crítica social se despliega como un juego de reversibilidad entre lo personal y lo político. Entre 1983 y 1986, la colaboración de DM en Berlín con el ingeniero de sonido Gareth Jones, quien a su vez trabajaba entonces para bandas del *German industrial noise* como *Einstürzende Neubauten*, facilita que en la música del grupo británico se infiltren percusiones metálicas, ritmos agresivos y distorsiones de fondo que entroncan con algunas huellas de las vanguardias desplazadas al circuito del nuevo pop-rock. Se activaría así un concepto táctico de "aceptar-para-deformar" (*conform-to-deform*) (Reynolds 2005: 490) que asume el esquema-marco del pop masivo como un lugar de experimentación y bricolaje popular. En contraste con las exhibiciones físicas del *stadium rock* pujante desde finales de los setenta, lo que se plantea así es un trabajo intensivo con el montaje y el bricolaje en el estudio: el estudio se convierte así en una contraparte del *efecto de verdad* propio del directo. Esto es, el estudio funciona como laboratorio donde los recursos tecnológicos del *médium* ya no son una mera batería instrumental sino un lugar acústico disponible para ser explorado de forma activa en la composición de las canciones. Esta composición intensamente mediatizada y tecnológica favorece una atención a la materia tímbrica y los detalles estructurales que, por su parte, prefigura una apuesta por la escucha analítica y la comunicación musical (des)compositiva (no en balde, el nombre adoptado por el grupo antes de llamarse DM fue *Composition of Sound*). Martin Gore, compositor principal de la banda, no se ha reservado públicamente de limitar su supuesta aura creadora reconociendo que "we don't make elaborate preparations with music and lyrics before going into the studio. Usually we have a loose framework to build upon" (en Miller, 2004: 137). Además, en este sentido, el hecho de que las letras y temas sean compuestos por Martin Gore y no por el vocalista y *frontman* Dave Gahan ayudaría a bloquear la convención de la voz pop en tanto "the first general point to make about the pop voice, then, is that we hear singers as *personally* singers" (Frith, 1996: 186). La vocación (de)constructiva de las canciones de DM, en otras palabras, se trabaja tanto en el nivel tímbrico como en el plano compositivo, e incluso alcanza la dialéctica fondo/figura en un modo de proyectar la voz que se resiste a

cumplir los requisitos convencionales de expresividad propios del pop y también del discurso lírico dominante –una resistencia que se agudiza con la inserción discontinua de fragmentos sin voz y cortes instrumentales.

La crítica sociopolítica, en discos como *Black Celebration* (1986) o *Music for the Masses* (1987), y hasta *Spirit* (2017), se orienta hacia una revisión siniestra del impacto fascista sobre la cultura popular del siglo XX. Sin embargo, esta crítica no se expresa de un modo declarativo o explícito sino que funciona de manera implícita desde un espacio de enunciación sonora que apuesta sin cesar por la ingenuidad, la precariedad y (por decirlo así) la *in-formalidad de la forma musical*. Este gesto *naif* puede estar operando como un reto hacia la acepción autorizada del arte musical según condiciones de autenticidad, originalidad o autoridad. Se trata de una *naivety* o informalidad transversal al estilo de DM que enlaza con una actitud punk. El bajista de DM, Andrew Fletcher, quien con frecuencia ha sido objeto de burla pública por su escasa pericia en los teclados, ha manifestado en diversas ocasiones el valor contestatario de desafiar el virtuosismo del rock y de cuestionar su lucha por el reconocimiento mediante la complejidad de la estructura formal de la canción (a la que había llegado sobre todo el *rock progresivo* o *sinfónico*):

We came from the Seventies, when everything was guitar-based –first with all the progressive stuff, then on into punk, which was also guitar-based, but sounded great. Then along came these cheap monophonic synthesizers; it was like a continuation of the punk ethic: you could make new, weird sounds –without guitars. (en Miller, 2004: 26)

A este respecto, Martin Gore resume así el *modus operandi* del grupo:

After punk, we felt that music shouldn't return to a rock band format –it had to be pushed; it had to go somewhere. And electronic music was, for us, the way forward; it really made sense for us to be a synthesizer band, doing something new, as opposed to being a (traditional) drums, bass and guitar band. (en Miller, 2004: 27)

Desde una perspectiva más amplia, el espacio acústico de la canción en DM se trabaja con un esquema básico elemental que impulsa la apertura de la escucha y la re-significación (como se aprecia sintomáticamente en la fertilidad de remixes que en otras bandas y en redes han proliferado con el tiempo). La voz secundaria incide con coros espectrales que desfondan la contundencia de la voz principal, de modo análogo a como insertos de ruido puntean como interferencias las líneas melódicas. La intro en canciones, álbumes y conciertos busca crear un ambiente amenazante, en suspenso, sobre el que los temas resaltan a

la vez que esa secuencia inicial de emplazamiento del oído socava la estabilidad de la percepción por parte de quien escucha. Los prólogos de discos como *Black Celebration* (1986), *Playing the Angel* (2005) o *Delta Machine* (2013), así como los de giras como *Exotic Summer Tour* (1994) *101 Live* (1988), resultan ejemplares (en el caso del impactante esquema de concierto 101 la pieza elegida para introducirlo es "Pimpf", tema instrumental de ambientación siniestra que recrea críticamente el imaginario fascista y el poder hipnótico de la propaganda de masas).

Un rasgo crucial en esta ductilidad o fragilidad estructural de la canción es el intercambio dialógico entre elementos propios del género electrónico, principalmente sintetizadores, sampleos y bases rítmicas programadas digitalmente, y componentes sonoros emblemáticos del rock, como la batería y el riff de guitarra eléctrica con un toque blues. Este cruce dialógico en clave de rock electrónico, a partir de *Violator* (1990) en canciones de éxito popular como "Personal Jesus" o "Enjoy the Silence", ha ido reelaborándose en momentos posteriores de singularidad intensidad como "I Feel You" o "Rush" (*Songs of Faith and Devotion*, 1993), "Barrel of a Gun" o "Freestate" (*Ultra*, 1997), "Dream On" (*Exciter*, 2001), "Suffer Well" (*Playing the Angel*, 2005), "In Chains" (*Sounds of the Universe*, 2009), o "Going Backwards" (*Spirit*, 2017). La exploración de las líneas de bajo ultragraves y las secuencias percusivas de efecto metálico proyectan una clave de subjetividad sombría, como especialmente se aprecia en la colaboración con el productor y DJ Tim Simenon (Bomb the Bass) para *Ultra* (1997). La inserción de la guitarra blues-rock, con frecuencia distorsionada y pedaleada, al dialogar con un ritmo y un fondo electrónico agresivo, se asocia así a un juego irónico, que implica un distanciamiento de la convención canónica del rock pero también de la serialidad del *loop* propia del estilo electrónico más difundido. Este gesto irónico, lejos de ser colateral, socava la previsibilidad del pop *mainstream*, y alcanza en su efecto corrosivo incluso las armonías clásicas en acorde menor (como ocurre en el esquema de acordes de "Higher Love" (*Songs of Faith and Devotion*, 1993), en el minimalismo de "Introspectre" (*Playing the Angel*, 2005) o, más explícitamente, en la versión para piano de la sonata nº 14 de Beethoven, conocida como "Quasi una fantasia", que apareciera como cara B del *single* "Little 15" ("Sonata No. 14 in C#m (Moonlight Sonata)", 1987).

En cuanto a la puesta en escena, el grupo de Basildon ha desplegado desde el principio, y con la colaboración decisiva del fotógrafo y cineasta Anton Corbijn, un concepto de imagen que, tanto en escenarios como en videoclips, recurre continuamente al contraste sombra/luz, la ingenuidad informal y los efectos fantasmáticos. Este tratamiento fantasmal de la imagen interfiere así mismo en la hegemonía visual del circuito pop más masivo, y lo hace sugiriendo un enfoque de de-subjetivación que viene respaldado por la insistencia automática de los ritmos. Esta orientación repetitiva, irónica y a la vez espectral, apunta hacia una

movilización del deseo y las pulsiones inconscientes, tal como apunta el concepto psicoanalítico de *Wiederholungszwang*: con el sentido freudiano de *compulsión* o *automatismo de repetición* (Freud, 2020: 26). La compulsión delata un síntoma de crisis de la subjetividad, una falla del Yo ideal que se aborda en el plano lírico de canciones como “Walking in my Shoes” (1993), “A Pain Than I’m Used To” (2005) y “Welcome to my World” (2013), entre otras. Esta dimensión (intra- e inter-)subjetiva de “descomposición de la experiencia” (Lacan, 2013: 90), en fin, se persigue musicalmente en virtud de una condensación rítmica, de una compulsión repetitiva que produce una vivencia crítica de la “síntesis del tiempo en el inconsciente” (Deleuze, 2017: 171).

En suma, la música de Depeche Mode se ofrece como una sinergia poética y política de elementos que pueden asociarse tanto a una crisis de los esquemas heredados por la música popular contemporánea como, al mismo tiempo, a una crítica de esos códigos en su inercia hacia un reconocimiento meramente comercial-masivo e incluso estético-artístico. El trabajo co-creativo en el estudio, entendido como laboratorio des-compositivo favorece esquemas de escucha re-significantes y autocríticos. La sintetización del sonido impulsa una concepción de la canción como artificio des-naturalizado, que toma distancia con respecto a los valores tradicionales de expresividad, originalidad y autenticidad. El aura del arte musical, al pasar por el tamiz de Depeche Mode, se expone a una crisis que implica sin cesar nuevos re(s)tos de energía comunicativa. En cierto modo, sigue abierta entonces la pregunta que planteaba ya los inquietantes versos de la canción “Tora! Tora! Tora!” (1981): “They were raining from the sky / Exploding in my heart / Is this a love in disguise? / Or just a form of modern art?”.

## 6. Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2009). *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2012). Sobre la música popular. En R. Rodríguez Ferrándiz (Ed.), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras* (pp. 217-261). Valencia: Universitat de València.
- Benjamin, W. (2012). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Obras (libro I / vol. 2)* (pp. 7-85). Madrid: Abada Editores.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, B. (1984). Teoría de la radio. En B. Brecht, *El compromiso en literatura y arte* (pp. 81-92). Barcelona: Península.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- De Certeau, M. (2001). De las prácticas cotidianas de oposición. En AAVV, *Modos de hacer* (pp. 391-407). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- De la Fuente, M. (2021). *La música se resiste a morir: Frank Zappa*. Madrid: Alianza Editorial.

- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Freud, S. (2020). *Más allá del principio del placer*. Madrid: Akal.
- Frith, S. (1980). *Sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- Frith, S. (1996). *Performing rites (On the Value of Popular Music)*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2006). La música pop. En S. Frith / W. Straw / J. Street, *La otra historia del rock* (pp. 135-154). Barcelona: Robinbook.
- Frith, S. / Horne, H. (1987). *Art into Pop*. London: Routledge.
- Froehlich, H. C. (2011). *Sociología para el profesorado de música (Perspectivas para la práctica)*. Barcelona: Graó.
- Goodwin, A. (1990). Sample and Hold (Pop Music in the Digital Age of Reproduction). En S. Frith / A. Goodwin (Eds.), *On Record (Rock, Pop, and the Written Word)* (pp. 258-276). London: Routledge.
- Grossberg, L. (2010). Otro día aburrido en el paraíso: rock and roll y el poder otorgado a la vida diaria. En L. Grossberg, *Estudios culturales (Teoría, política y práctica)* (pp. 106-157). Valencia: Letra Capital.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura (El significado del estilo)*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *Escritos 1*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mariniello, S. (1992). *El cine y el fin del arte (Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov)*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Anthropos.
- Méndez Rubio, A. (1997). *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)*. Madrid: Cátedra.
- Méndez Rubio, A. (2016). *Comunicación musical y cultura popular (Una introducción crítica)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Méndez Rubio, A. (2019). *Abordajes (Sobre comunicación y cultura)*. Temuco: Universidad de la Frontera. (*Abordagens (Sobre comunicação e cultura)*. São Paulo: Outras Expressões (2021).)
- Miller, J. (2004). *Stripped: Depeche Mode*. London: Omnibus Press.
- Nelson, H. (2009). Fundido en gris: El pop vampirizado por la electrónica en los ochenta (1977-1989). En J. Blánquez / O. Morera (Eds.), *Loops (na historia de la música electrónica)* (pp. 198-229). Barcelona: Reservoir Books.
- Noya, J. (2017). *Sociología de la música (Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas)*. Madrid: Tecnos.
- Reynolds, S. (2005). *Rip it up and Start Again (Postpunk 1978-1984)*. London: Faber & Faber.
- Silvera, F. (2021). *Los Camaleones (Memorias punk)*. Úbeda: Fundación Huerta de San Antonio.
- Small, Ch. (1998). *Musicking (The meanings of performing and listening)*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Small, Ch. (2006). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Taylor, R. L. (1980) *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.