

Impolíticas audiotopías. La canción popular y la producción de vínculos afiliativos en contextos de despolitización

Impolitic audiotopias. Popular song and the production of affiliative bonds in contexts of depoliticization

Miguel Ángel G. ESCRIBANO

Universidad Carlos III de Madrid, España

migile@hum.uc3m.es

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.24(1): a2403]

Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2023 || Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2024

Resumen

En las páginas que vienen a continuación quiero exponer cómo podemos entender la música popular en calidad de espacio político de mediación de identidades y afectos. La politicidad de estas audiotopías radica en que son artefactos en continua recuperación y disputa, y sus imaginarios son tanto objeto de aprendizaje como de construcción de nuevas experiencias y afectos. De tal modo, la entidad y el sujeto de las canciones nunca están agotadas, y una escucha epistémica de lo que suena en un momento y lugar cualquiera nos puede descubrir no solo una agencia política fundamental en términos de participación e implicación en nuestra vida cotidiana, sino también de participación en nuestra propia historia a través de la memoria colectiva.

Palabras clave: *musicking*, politicidad, audiotopía, imaginarios, vínculos, memoria.

Abstract

In the following pages I would like to explain how we can understand popular music as a political space for the mediation of identities and affects. The politicization of these audiotopias lies in the fact that they are artifacts in continuous recuperation and dispute, and their imaginaries are both the object of learning and of the construction of new experiences and affects. Thus, the entity and subject of the songs are never exhausted, and an epistemic listening to what sounds at any given time and place can reveal not only a fundamental political agency in terms of participation and involvement in our daily lives, but also of participation in our own history through collective memory.

Keywords: musicking, politicization, audiotopia, imaginary, bonds, memory.

Destacados

- En los últimos 15 años asistimos a un creciente clima de politización, polarización y desafección política.
- Desde esta contextualidad radical, las canciones populares emergen como un espacio de resistencia y expresión crítica y un reclamo de las injusticias históricas para elaborar un relato de emancipación.
- Esta forma de agencia impolítica puede ser definida como un “pensarse históricamente”, en tanto que permite apropiarse de las experiencias del pasado que nos quedan en la memoria cultural para elaborar una reflexión crítica del presente y construir expectativas de futuro más justas y equitativas.
- Esta condición de la politicidad de la música popular radica en ser un espacio de expresión de diversas subjetividades, experiencias y denuncias de injusticias para la formación de vínculos sociales y de participación democrática de la ciudadanía desde el pluralismo.

Cómo citar

Escribano, Miguel Ángel G. (2024). Impolíticas audiotopías. La canción popular y la producción de vínculos afiliativos en contextos de despolitización. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), a2403.

1. Introducción

En los últimos 15 años hemos experimentado cómo un quizás ya histórico clima de despolitización y desafección ciudadana propias del sistema de democracia liberal occidental (Mouffe, 2009; Rancière, 2006, 2011) se ha acrecentado e incluso radicalizado desde la crisis económica que comenzó en 2008. En España, esta dio como resultado a manifestaciones como el 15M, seguido de posteriores movimientos de protestas sociales como las distintas mareas en defensa de los servicios públicos, candidaturas políticas ciudadanas de unidad popular, los procesos independentistas y las reacciones políticas conservadoras (Romanos y Sádaba, 2022), sin dejar de lado la creciente presencia en los espacios públicos del movimiento feminista. Así mismo, y sin ánimo de exhaustividad, continuando con la crisis sanitaria causada por la covid-19 y sus efectos en la economía y la sociedad, tanto como en los fundamentos políticos de las democracias respecto a la libertad o la igualdad, distintas y numerosas protestas acaecieron; y aunque menos participadas que las anteriores (Romanos et al., 2022), quizás sí más radicalizadas, se hicieron presentes por las calles y las redes sociales. Y llegamos así al momento actual, en el que los movimientos de extrema derecha se han hecho ya hueco en las instituciones públicas de muchos países occidentales, también como respuesta reaccionaria a todas esas movilizaciones que han tornado posición sobre cuestiones de raza y género, como el movimiento "Me Too" o también el "Black lives matter", las cuales han puesto en liza sentidos de la injusticia presentes desde nuestros monumentos, archivos culturales y también formas de vida cotidianas y tradicionales.

Asistimos, por tanto, a un periodo de alta politización de todo lo relativo a nuestra vida cotidiana, en el que cualquier declaración pública, gesto o acción presente —o pasada y recuperada—, al igual que cualquier artefacto cultural —desde música y literatura, pasando por obras audiovisuales— puede ser objeto de revisión y disputa política y moral, crítica, o incluso hasta de cancelación o censura. Pero junto a estos fenómenos también podemos hablar de la importancia que tiene un contexto altamente tecnologizado, en un ambiente de fuerte desinformación, desconocimiento e incluso negacionismo sobre tales injusticias en torno a las clásicas y nuevas cuestiones de redistribución y reconocimiento respecto a la famosa tríada funesta —de Stuart Hall—, de raza, etnia y nación —a la que le añadiríamos también el género— y que, más allá de haber sido superadas, cada vez se hacen más recurrentes, como la injusticia racial, el machismo y la violencia de género y contra la comunidad LGTBIQ+, la emergencia climática, etc.

En esta contextualidad radical de politización y polarización ante estas cuestiones que fundamentan la convivencia y la vida cotidiana (Young, 1990), es muy probable que los espacios de mediación tradicionales —medios de comunicación, industria o campo cultural, una esfera pública estable— no estén operando como los lugares de

encuentro y socialización reflexiva y ética que pensadores como Habermas (1999: 43-68) habían pronosticado que debían ser. No obstante, siguen operando como espacios de mediación necesarios y en la actualidad, dentro de esos términos que tanto resueñan —como “guerra cultural”, “cultura de la cancelación”, “corrección política”, etc.—, los medios de comunicación tradicionales ya intensificados por la tecnología y las redes sociales, las aplicaciones de entretenimiento como Tik Tok o Instagram —por citar algunas—, que aparecen ahora como espacios de subjetividad (política) intensificada (Frost-Arnold, 2023) accesibles casi universalmente. Y facilitan cierta ubicuidad al respecto: hacen de la opinión algo inmediato produciendo un fuerte e inmediato control social y vigilancia, sobre todo moral y afectiva, de todas esas expresiones, informaciones, contenidos y conocimientos que se hacen presentes. Y donde lo pasado (y el pasado, o la historia) se puede hacer de nuevo presente a través de su revisión, presentismo o un pensarse históricamente.

Dentro de esta contextualidad radical, la música también juega un papel predominante como espacio de des-encuentro y mediación, así como de agencia social en los términos de un “*musicking*”: un concepto que, siguiendo a Feld (2012), lo podemos entender como una agencia de producción creativa de significados que involucra aspectos materiales e inmateriales propios o apropiados por el sujeto creador en su contexto social y cultural. Y es por ello que propongo aquí elaborar una “escucha epistémica” desde la reflexión académica, para atender a lo ético y lo político de las agencias musicales de nuestro presente, y de las recuperaciones de artefactos sonoros ya históricos, los cuales renuevan tanto como construyen nuevos vínculos sociales a través de afectos y otras formas y fenómenos de afección política que podríamos encontrar en la música popular. Pero también, y sobre todo, para atender a un segundo problema del que esta contextualidad radical descrita no se puede desligar. Y es que parece necesario atender a lo que estas músicas nos dicen de esas cuestiones relativas a la cuestión de la identidad de género —injusticia epistémica, performatividad de género y presencia de los cuerpos femeninos, así como un reparto de lo sensible (Rancière, 2000)—, dado que existe la ilusión de que solo en la actualidad hay una mal llamada “corrección política” sobre las canciones de hoy y de ayer.

El objetivo principal es que podamos reflexionar, a través de casos particulares, cómo en los contextos de desencanto y desafección política, la cultura en general y la música popular en particular, ha operado en calidad de una agencia sonora —ruidosa— (im)política (Esposito, 2006). Mediante esta, la población (un *demos* que musiquea) participa en ese reparto de lo sensible donde se gestionan bienes sensibles y epistémicos comunes, que siendo anteriores a la política y lo político, y que siendo sociales —operan en un campo de poder institucional como puede ser el sistema educativo o una industria cultural—, son sus fundamentos en tanto que establecen los límites de lo permitido, lo aceptable, lo posible y lo esperable de nuestras acciones, interacciones,

identidades y convivencia. Lo impolítico, como categoría de tradición schmittiana —siguiendo a Esposito—, nos permite comprender cómo esa agencia musical consigue desbordar e incluso romper desde dentro los marcos de libertad y pluralidad existentes en un espacio social y político determinado; espacio de libertad que, de acuerdo con Hannah Arendt, debe estar protegido por la política, pero nunca administrado o guiado por ella (Arendt, 1997)¹. Estos bienes son distribuidos en la cultura en la forma de una estructura de sentimientos (Williams, 2003: 57) que legitima los afectos y las emociones que se pueden hacer presentes, tanto como los objetos y las cosas que nos afectan, al tiempo que deslegitima aquellas otras emociones y afectos que deben permanecer en la intimidad o las áreas obscenas de la vida. Pero también se distribuyen en una estructura epistémica (Broncano, 2020) que habilita un conocimiento social de lo anterior, pero también de lo moral, lo histórico común y sus experiencias, además de conocimientos más especializados de tipo científico y técnico más propio de disciplinas académicas sociales o humanísticas, y que nos permite comprender y actuar desde nuestras esferas intermedias e íntimas de la vida cotidiana. Desde ambos repartos estructurados podemos entender la articulación del sentido común gramsciano que guía las expectativas e indica lo que es posible hacer o no. Pero también lo que se puede esperar de esas formas de hacer, pensar y presentarse públicamente como un sujeto con un determinado cuerpo, estilo y presencia. Dicho de otra forma, hablamos de las formas de habitar nuestros cuerpos y un espacio social particular histórico, bajo un determinado *ethos* vital y en convivencia con otros.

Así mismo, y dado que también existe una mirada crítica a los productos culturales del ayer, la música, en tanto que fenómeno que queda registrado y archivado pública o privadamente, nos queda hoy como huella de lo acontecido en un pasado —reciente o histórico—. Su escucha nos puede desvelar no sólo cómo ese espacio sonoro (audiotopía) es recuperado en una práctica presente, mediante un nuevo *musicking* que desborda el marco pre-político establecido y que lo articula en calidad de agencia política, desde su contexto cronotópico de origen hasta el presente de su recuperación. Que se recuperen y se apropie la ciudadanía hoy de canciones del pasado nos habla

¹ A modo de excursus, cabe decir aquí que ni la agencia musical tiene por qué ser siempre “impolítica” en los términos de Esposito, ni tampoco que se cumpla la máxima arendtiana de que la política no administre el espacio de lo político coartando así la potencialidad de la libertad y la natural pluralidad del *demos*. De ahí que hable finalmente de la canción sobre su cualidad política o politicidad. No obstante, y tal y como han defendido los teóricos y las teóricas del postmarxismo como Laclau, Mouffe o Rancière, entre tantos, y en parte inspirados a mi parecer por *Los orígenes del totalitarismo* de Arendt, las democracias liberales occidentales se han caracterizado en los últimos cuarenta años por administrar y configurar sociológicamente al *demos*, a la ciudadanía, en el modelo de clase media hegemónica, como clase ideal y virtuosa políticamente: lo cual habría reducido los límites de la libertad y la pluralidad, “barbarizando” a quienes por elección propia de vida o por expulsión del propio sistema (inmigrantes, precariado, y minorías), no alcanzan a integrarse en la clase virtuosa ni en su *ethos* vital. Esta es una cuestión que da para una reflexión distinta a la que se pretende en este artículo. No obstante, cabe decir que la politicidad y la impolítica de una agencia musical radica en cómo se reproducen o se rompe musicalmente con esas formas de convivencia y de existencia social y cultural administradas y politizadas en un mayor o menor grado desde la política —la estructura funcional, legislativa y ejecutiva que administra y gestiona los recursos y el espacio común y de derecho—.

también de una agencia política, cuanto menos, democráticamente interesante, ya que nos demuestra con ese mirar la historia un pensarse históricamente y un participar en la historia social común de nuestra memoria colectiva.

2. Acotando el problema de una politicidad de la música popular

Cabe empezar afirmando que históricamente la música ha sido una estrategia de expresión de experiencias, fuente de conocimiento social y cotidiano, de construcción de identidades de todo tipo, e información de las personas o los grupos sociales a los que representa y sobre los que se sienten representados —identificados— con esas músicas (Sau, 1972). Pero volviendo a este contexto social y político de los últimos 15 años, podemos “escuchar” cómo la música popular ha sido vehículo de mediación política en los acontecimientos anteriormente descritos, llegándose a proponer, dentro de un debate académico y mediático, la cuestión de la “politización” de la música popular (Del Val y Fouce, 2017). El 15M —quizás el detonante contemporáneo de esta politización— no solo ocupó físicamente los espacios públicos —calles y plazas—, sino que también ocupó sonoramente los espacios virtuales a ritmo de batucadas y canciones populares del pasado —de la transición o la guerra civil española—, tanto como de su presente (Escribano, 2023). En los momentos más duros de la pandemia por la covid-19, cuando estuvo decretado el estado de alarma y confinamiento social en los domicilios, de nuevo la música fue un espacio de mediación de esa experiencia negativa; no solo produciendo canciones nuevas que “daban salida” a las emociones del estar encerrado por el bien común, sino también recurriendo a canciones del pasado para el mismo fin. Fue el caso del “Resistiré” del Duo Dinámico (véase las listas de Promusicae del mes de marzo y abril de 2020)². Y atendiendo especialmente a la cuestión de género —violencia y daño, injusticia social y epistémica—, no solo me refiero a que desde el feminismo se haya realizado una “evaluación” crítica, moral y política, de viejas canciones: pasando por Hombres G y su “Sufre mamón”, Loquillo y “La mataré”, o por las canciones de Joaquín Sabina cuyo “19 días y 500 noches” fue objeto de réplica por la cantante y compositora Travis Birds, con introducción del periodista Benjamín Prado, e incluido en el álbum tributo al cantante, “Ni tan joven ni tan viejo”, en el año 2019. También me refiero creaciones y *performances* compuestas en estos últimos años para criticar, denunciar y crear un posicionamiento moral y político frente a distintas experiencias de injusticias³.

² https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_13_20-marzo-2020-a-26-marzo-2020-n4351/ Última consulta, 14 de septiembre de 2023

³ Esta lista de Spotify ([enlace](#)) reporta un conjunto de canciones, elaborada junto a los y las estudiantes del curso 20/21 de la asignatura de Bases Filosóficas de la teoría política de la UC3M. Algunos de los ejemplos que citaré en este documento aparecen en la *playlist*, pero no todos. Aunque, sin duda, cualquiera de esas canciones habrían sido un buen caso para este estudio.

Entrando en ejemplos concretos, frente a la idea de politización, definiendo una politicidad de la música popular; y un caso que puede ser paradigmático de la cualidad de esta agencia es la *performance* de “Un violador en tu camino”, que el colectivo Lastesis desde Chile, y organizando a ciudades del mundo entero en 2019, movilizaron a mujeres en una coreografía musicada con una letra que nos contaba la injusticia de que la mujer violada, en vez de ser reconocida como víctima por parte de las instituciones públicas, judiciales, además de la sociedad, se la acuse de ser la causante de su daño por cómo vestía o bebía⁴. Encontramos aquí un relato sonoro de lo que podemos entender desde el trabajo de Miranda Fricker (2007) como una injusticia epistémica: testimonial —sobre todo— y hermenéutica.

La politicidad de la crítica a la injusticia radica no solo en cantar o corear que el testimonio de la mujer no sea creído por las autoridades institucionales, así como por la sociedad en su conjunto, sino también porque puede mostrar a muchas otras mujeres que no son capaces, por educación —estructura epistémica y de sentimientos—, que ellas no son culpables de que sean violadas por cómo vistan, anden, bailen o beban. También radica en una crítica a esa dominación cultural de la que ya nos hablaba Young (1990), en la que libros de texto, cuentos y literatura en general, cine o televisión, etc. han sido espacio de mediación y socialización de la mujer en un determinado entramado estructural de conocimientos, afectos, actitudes y valores que han naturalizado una condición y posibilidad de ser de la mujer. La *performance* de “Un violador en tu camino” rompe con esas estrategias de mediación tradicional, no en lo relativo a la forma y la práctica de la agencia musical conjunta sino en lo relativo al imaginario que hace sobre la condición de ser mujer y su experiencia hoy.

Otro ejemplo, más centrado en nuestro contexto nacional pero también actual, ha sido el que la cantante Eva Amaral protagonizó en el Sonorama Ribera 2023, cuya actuación musical acaparó los espacios mediáticos y virtuales, además de la propia escena del festival. En el escenario principal, y tras emitir un emocionado discurso a favor de las víctimas del machismo, sobre todo de cantantes que en los últimos años han sufrido más que cancelación pública y política, una censura por sus canciones y por sus actuaciones, Amaral se descubrió el pecho e interpretó su canción “Revolución,” publicada en 2005, a favor de la libertad de todas las mujeres. En ese discurso se refería, entre otras, a la artista Rocío Saiz, que fue detenida por un policía local en Murcia cuando ésta se descubrió el pecho en la actuación que realizaba en las fiestas del Orgullo, interpretando una copla ya históricamente conocida por la artista Rocío Jurado: “Como yo te amo”⁵. Pero también se refería, entre otras, a la polémica

⁴ Instagram del colectivo Lastesis: <https://www.instagram.com/lastesis/?hl=en>. Última consulta, 14 de septiembre de 2023

⁵ La canción, compuesta y escrita por la pareja Manuel Alejandro y Ana Magdalena, fue grabada por primera vez por Rocío Jurado en 1979: un *single* de 7 pulgadas editado y publicado por la compañía RCA.

que surgió con la canción de la artista Rigoberta Bandini, "Ay mamá", que presentó al concurso vinculante a Eurovisión 2022, Benidorm Fest. La canción, que relata la experiencia negativa de muchas madres lactantes al dar el pecho en espacios públicos cuando el resto de las personas las miran o las juzgan moralmente por mostrarlo —por no considerarlo una práctica apropiada para hacerlo en lugares públicos o en entornos laborales—, acabó politizada. No solo fue objeto de crítica (o apoyo) político, social y mediático sino que fue objeto de revisión —o disputa— cuando el grupo Los Mecomios intentaron parodiar la canción cambiando al sujeto materno por el paterno para así "reivindicar" la figura del progenitor varón al que la canción feminista supuestamente silenciaba.

Nos encontramos cómo en ambos casos aparece la politicidad de las canciones bajo una polarización basada en eso que Rancière (2000) denominaría como el reparto de lo sensible, es decir, en la presencia pública, la autoría y el reconocimiento legítimos de determinadas voces, sentimientos, experiencias y cosmovisiones (o imaginarios sociales). Hablamos así del derecho a la participación en, y la distribución de, lo que es o puede ser visible, audible y sensible dentro de una comunidad o sociedad, determinando así qué queda en la escena pública y qué queda relegado a las áreas obscenas (invisibles, silenciadas y ocultas) de la vida política, social y cultural. Sin duda, observo cierta relación, de nuevo, con el concepto de injusticia epistémica de Fricker, en tanto que lo que queda en el área o la escena pública puede ser fenómeno de una injusticia testimonial cuando las músicas que suenan, según quien las canten (una Rocío Saiz, o una Rigoberta Bandini), pueden ser relegadas a lo obsceno por ser la música y el testimonio de ellas y las experiencias fundantes de su identidad. Pero también cabe la posibilidad de que, en otros casos, podamos estar ante un fenómeno de injusticia hermenéutica cuando lo que ellas cantan se corresponde a un imaginario social del cual no participan como autoras. En este caso la politicidad la podríamos encontrar también en un determinado reparto cronotópico de lo sensible que articulan vínculos afiliativos y conforman comunidades de sentido enclasadadas en y desde esos repartos hegemónicos, al tiempo que emergen otras que (co)rompen con esas distribuciones hegemónicas. Aparecerían aquí entonces "ruidos impolíticos" que desbordan los marcos hegemónicos de la política y lo político (ese espacio de libertad y pluralidad posibles), como las canciones ya citadas, pero que no son solo propias del contexto actual, sino que podríamos encontrarlas en otras épocas históricas.

3. Una agencia política: *musicking* y la producción de vínculos

Pero antes de entrar en esos casos de injusticia, sus repartos y las posibles estrategias —impolíticas— de superación, en primer lugar, debemos responder la siguiente pregunta: ¿qué puede decirnos la música popular, desde las identidades que ponen en juego, acerca de lo político y la política, de la despolitización y los vínculos sociales que se generan en esta dimensión?

Es necesario explicar qué podemos entender con el término *musicking* que ya he citado anteriormente, el “musiqueo” —desde mi libre traducción— o, más técnicamente, la agencia musical conjunta. Lo que tiene de agencia y de conjunta se debe a que se trata de una práctica/experiencia compleja, que implica siempre a dos o más sujetos en un acto que simultáneamente contiene las acciones de producir y tocar música, de escuchar, pero también de estar en la música, es decir, de vivir la música. Compleja, también, porque involucra e imbuye los cuerpos y los espacios que habitan y practican con el fenómeno sonoro, a través de una reflexividad compleja en un entramado de significados, sentimientos y experiencias sociales de segundo orden. Esta involucración sonora está muy anclada en la cultura humana, independientemente de su civilización. Los primeros estudios antropológicos de Steven Feld en torno a la cultura Kaluli (Feld, 2021; 2012) ya nos demostraron cómo la música que producía el pueblo se involucraba y los involucraba con los sonidos y los ruidos de su ambiente natural, y a su vez, estos se entrelazaban con las acciones de la vida cotidiana de la tribu, así como con su estética. La música, acorde al ruido del entorno, no solo se imbuía en una intencionalidad de producir “momentos” como el de trabajo, o el de culto, es decir, de construir un ritual (véase también Janheinz, 1961). También era una estrategia tanto de influencia como de producción de percepciones y emociones profundas ante ese entorno y esos “momentos” (Sau, 1972). El dolor, la alegría, la tristeza, el asombro, etc., toda emoción que ordenaba en un determinado sentido la experiencia cotidiana en su espacio, era o podía ser mediada por esa agencia o *musicking*. Small (1998) también coincidía en ello, pues si bien el *musicking* se distribuye en una performance y un ritual de involucración con —la producción de— su espacio social (Lefebvre, 2004), en términos de acción y participación a modo de proceso de ejecución musical conjunta (Schütz, 1974), Small hacía hincapié en que esa participación consistía en un proceso activo de creación e interpretación de significados.

Encuentro en ese proceso un elemento de performatividad normativa interesante para este análisis de las huellas sonoras que heredamos, y que como hizo la cantante Rocío Saiz, pueden ser recuperadas e interpretadas en un contexto distinto. Arraigadas las músicas a sus contextos de emergencia, este ritual complejo que es el *musicking* involucra a las personas en un proceso colectivo de significación que relaciona así las identidades individuales con la comunidad, con las experiencias compartidas que los definen, y con el espacio que se cohabita —la polis moderna en nuestro caso—

tanto como con el espacio o contexto original —si se trata de una canción ya histórica—. Observamos así que este *musicking* hace de la canción una entidad similar a otras formas de arte y expresión social de la conciencia (Adorno, 2009) de un sujeto creativo situado en un contexto espacio-temporal, pero que se constituye y va adquiriendo su identidad en dos momentos experienciales —una doble experiencia (Villalobos, 2003)—. Primero, la de quienes crean o producen el arte en su momento originario, involucrando su conciencia cronotópica en ese artefacto sonoro mediante categorías epistémicas y afectivas —una atribución de sentido— impresas en letras y sonidos, sobre la identidad, las expectativas, la memoria y las experiencias vividas como experiencia de primer orden. Se produce aquí lo que Alfred Schütz denominó como “la corriente de conciencia del compositor”. Con ello aparece la ilusión de un tipo de sujeto solipsista que relata, crea o representa su visión y experiencia del mundo —su “estar situado” o “arrojado” al mundo—, o su concepto y sentido de la belleza, o de lo sublime, o justo lo opuesto si ese es su objetivo. Pero esa experiencia carmínica, poética, contiene la referencialidad subjetiva de un sujeto que apela a unos oyentes espectadores, —o a sí mismo, como táctica de distanciamiento y experiencia de sí—, de modo que la música siempre aparecía intermediada por otros sujetos que le rodean, así como por un contexto de situación (Escribano, 2021).

De ahí llegamos al segundo momento de experiencia: la de quienes contemplan, escuchan y se involucran en esa obra: el momento de la re-producción y recepción de quienes están en un escenario interpretándola de nuevo, pero también el público que participa del *musicking*. Aquí se experimenta lo que puede (re)presentar en el presente esa conciencia subjetiva original, dando lugar, incluso, a la producción de otras experiencias; de modo que esas categorías cognitivas y afectivas originales operan como analogía o metáfora para el reconocimiento, la reflexión, la identificación y una nueva experiencia. Y así es como una experiencia subjetiva se torna en común, se enraíza en la co-participación del *musicking*, y hace de la pieza algo propio en ese momento; tan propio como de quien la escucha, la tararea, la canta. De tal modo, el *musicking* habilita que, en conjunto, los participantes operen como nuevos intérpretes y creadores de esa experiencia, pero también de la identidad del artefacto sonoro que es la canción. Esta forma de implicarse conjuntamente en la trama del proceso es particular, en el sentido de que es la misma entidad tanto en el primer momento como en el segundo, a pesar de la distancia temporal y espacial de ambos, crean —de nuevo citando a Schütz— consciencias distintas desde un compartir y co-participar el flujo de experiencias que el otro había presentado en la trama interna y original del proceso y fenómeno. Al experimentarse en presentes distintos, creando, reproduciendo y modificando una relación, se constituye un vínculo afiliativo en una sintonía mutua y una experiencia del nosotros —identidad— (Escribano, 2021).

Aquí, la clave de bóveda la podemos entender desde una teoría de la mente, en tanto en cuanto esta agencia así descrita, por un lado implica a la mente, su conciencia y los estados mentales y sus *qualias* —alegría, tristeza, dolor, atención, pensamiento reflexivo, etc.— (Chalmers, 1997), tanto como al cuerpo que percibe, siente y vive la música a través de una acción material y discursiva que es el tocar, escuchar, cantar, bailar, etc. Por otro lado, continuando el enfoque wittgensteiniano de Nagel (2000), la agencia musical permitiría romper con el yo solipsista cartesiano de un sujeto que está atrapado en su propia mente, su propio cuerpo, para trascender de propia subjetividad a la subjetividad de otros y al mundo exterior en que esta agencia se sitúa. En otras palabras, la música, el *musicking*, en un mayor o menor grado, implementa una condición de inteligibilidad entre co-participantes, sus espacios sociales, su historia y tradición, al involucrarlos en la participación de la producción de ese espacio sonoro y sus significados.

La doble experiencia plantea la noción de que todo sujeto musical es un *sujeto escuchando* (Escribano, 2021). En línea con Nancy (Szendy, 2003), es el sujeto quien se constituye a partir de la resonancia en la música —lo que en ella resuena, pero también lo que no, lo que queda ausente—, es decir, el sujeto es en la propia música que se remite a esa doble experiencia en el *musicking*, y en esta agencia compartida lo que la música hace presente es un nuevo sujeto. Esto lo podemos entender en los términos del autor foucaultiano del discurso: la presencia producida y traída al frente, que se hace presencia (Gumbrecht, 2005) como entidad con estatus propio a la conciencia. Esta noción del sujeto musical, que es espacio de identificación, hace que la música no sea siempre la misma; hace que la reinterpretación de Amaral de su “Revolución”, o la interpretación de Rocío Saiz de “Como yo te amo”, sean otras canciones que apelan a la memoria cultural y que la ponen en disputa, generando con ello, de nuevo, un vínculo emocional, cognitivo, afectivo y afiliativo entre quienes participan del fenómeno.

Emerge así la canción, a través del *musicking*, como un espacio participado e intersubjetivo; un espacio de mediación que nos involucra en términos de una socialización que constituye *habitus* —cognitivos y afectivos— bourdiano, también gustos, y que son la base de una subjetividad común. Y los pensamientos, los estados mentales, así como los significados que quedan ahí referenciados, están estructurados al tiempo que estructuran el marco epistémico y sensible. Y este ya no es privado sino común e histórico, y en él habitamos y nos desenvolvemos (Simmel, 2001; 2012) como sujetos con una identidad propia cuyo proceso y experiencia, en términos de Frith —citando a Slobin— (Hall y Du Gray, 2003: 186) es tan estético como social, y delata la continuidad entre esta dimensión, el grupo y el individuo al decidir qué se escucha, qué se toca o qué se interpreta, expresando con ello una idea de virtud compartida y fundante de un nosotros.

4. Lo que se hace presente en estos espacios de mediación y encuentros: imaginarios, audiotopías y ruidos impolíticos

Pero, ¿qué se hace presente con la performatividad del *musicking*? ¿Qué es eso que articula identidad? Cabe empezar explicando que lo (im)político y la politicidad del *musicking* radica en tres ejes: primero, lo expuesto en la relación entre participación y escucha en el proceso; en un segundo orden, lo que esa participación y escucha implica con audiotopías e imaginarios que se ponen en juego; y, en un tercer eje, lo que esa agencia tiene de “apoderamiento”, es decir, en términos de W. Benjamin, de la calidad de la obra en tanto que el autor se hace dueño de su producción, y que, a través de ello, la artista o la oyente se apodera de un reparto de lo sensible estructurado posible y de su propio discurso. Y aquí aparece un elemento importante a tener en cuenta sobre la problemática expuesta, sobre todo, cuando se nos hace presente una experiencia como la de la citada interpretación de Rocío Saiz.

Si bien la interpretación original del “Como yo te amo” supuso una de las grandes actuaciones de la artista Rocío Jurado, siendo esa canción, entre otras, uno de sus logros para encumbrarla en nuestro imaginario colectivo como una de las mujeres más empoderadas de su época (Jurado, 2022; Aguilar, 2021; González Vergara, 2020), la interpretación de Rocío Saiz fue objeto de lo contrario, en tanto en cuanto hubo quien quiso “taparla”, en lo literal y lo simbólico, cuando un policía quiso cubrirla y detenerla, al tiempo que en el espacio de la opinión pública hubo quien justificaba la acción de ese policía. Siguiendo a Szendy y a Nancy, reitero la idea de que en la música existe el riesgo de que la referencialidad y la sensibilidad in-posible las haga estallar o se diluyan en la subjetividad, dado que lo que se escucha es “peligrosamente” a uno mismo, es decir, un narcisismo o hedonismo, un sujeto endocéntrico. Pero esta propuesta raya el formalismo; la música en sí misma parecería que no puede comunicar más allá de lo que en su materialidad sonora se vendría a exponer, pero en ello mismo radica su refutación, dados los términos expuestos en los ejemplos. Las condiciones de la doble experiencia de producción y escucha es lo que remite a la continua re-simbolización tanto como a la renuencia de significados y referentes que permanecen y se transforman en la cultura. Y es por tanto, en la disputa de esa referencialidad, donde aparecería también la politicidad de la canción.

El mecanismo del “apoderamiento” y la referencialidad de este último caso aparece no solo en la performatividad de la actuación de Rocío Saiz y de los cuerpos que aparecen, sino sobre todo en ese acto de reinterpretar una canción popular ya histórica, perteneciente al periodo de la transición española, y heteronormativa, compuesta por un matrimonio, Manuel Álvarez Beigbeder Pérez y Purificación Casas Romero —conocidos por el nombre artístico Manuel Alejandro y Ana Magdalena—, y en una celebración del orgullo LGTBIQ+. El apoderamiento consiste en que con la interpretación, la cantante, a pecho descubierto —y al igual que luego hará Amaral— se vale de una can-

ción que, en primer lugar, ya es parte de una memoria cultural común, es decir, se articula dentro de una determinada estructura epistémica y afectiva en la que, pese a la imagen de mujer empoderada de la Jurado, no deja de representar una heteronormatividad del amor romántico (tanto la de sus autores como la de su intérprete original); en segundo lugar, se hace para lanzar un mensaje un tanto activista o comprometido políticamente, dado el contexto de actuación, llevando la acción y el significado del verbo amar más allá de esa heteronormatividad originaria de la canción. Sin duda, este contexto (su sentido y su público) es la clave goffmaniana (Goffman, 2006 [1975]) con la que se produce el cambio de interpretación y referencialidad del contexto histórico original al presente, tornándolo en una agencia política que, ahora sí, podemos situar dentro de la categoría de un impolítico musical.

Impolítica porque también contiene un acto y voluntad evaluativo y performativo que es *kratía*—fuerza, poder en su significado etimológico—, al apoderarse, en una primera instancia, de la capacidad de nombrarse a sí mismos como sujetos de unas experiencias vividas, sus prácticas posibles en el espacio social, fuera de —e incluso rompiendo con— el marco de tradición heterónoma y los imaginarios sociales (Baeza, 2011; Taylor, 2006; Shotter, 2002;) que están ahí presentes. Según Castoriadis, estos imaginarios constituyen modelos de sensibilidad y conocimiento coadyuvantes en la elaboración de nuevas experiencias que habilitan tanto la reflexión del sujeto sobre su acción y su entorno. Así mismo, “los imaginarios pasarían a ser sociales porque se producirían, en el marco de relaciones sociales, condiciones históricas y sociales favorables para que determinados imaginarios sean colectivizados, es decir instituidos socialmente” (Castoriadis, citado en Baeza, 2000: 25). Pero además de este componente afectivo —lo que nos afecta—, Taylor entiende que estos imaginarios poseen un componente epistémico de la realidad social y de uno mismo o misma en su contextualidad de la vida cotidiana, que operan sobre los gustos y los deseos —lo que se anhela— y también las expectativas —lo que esperamos—. Estos tres ejes nos permiten “escuchar” las formas de imaginar nuestra existencia social, y subyacen en ellos un orden moral y social concreto en tanto que constituyen las formas de comportarse entre los individuos. Lo que subyace son, pues, las formas de relación, las formas de poder y dominación aceptadas y producidas como legítimas pero también, en el sentido kantiano de lícitas.

Desde aquí podemos entender que cuando Amaral comienza a cantar en el escenario del Sonorama Ribera con el pecho descubierto “Somos demasiadas / Y no podrán pasar / Por encima de los años / Que tuvimos que callar / Por los libros prohibidos y las entradas secretas”, después de afirmar en un discurso previo que su canción iba dedicada a todas esas mujeres que tuvieron que callar y a las que han pretendido callar en la actualidad —como a Rigoberta Bandini o Rocío Saiz—, lo que se pone en juego son una serie de imaginarios sociales que nos comunican un determinado sentido de

injusticia y una historia y experiencia que es común y que puede —y debe ser— ser reconocida, y que ha consistido en relegar la acción y la voz de las mujeres a los espacios de vida íntimo y las relaciones de cuidado.

El *musicking*, así como la huella sonora que deja registrada, se transforma en un espacio de identificación, reconocimiento —de experiencias, de injusticias o daños— y afiliación: de expresión de anhelos tanto como de deseos que son prácticas posibles de ir a la contra o desbordar los imaginarios hegemónicos heredados. Y esta serie de prácticas e interrelaciones sociales que apelan a la experiencia histórica y presente, a la memoria colectiva y al reconocimiento (la identificación y el vínculo afiliativo) de un daño o una injusticia, determinan también el marco de las posibles formas de vida y co-habitación, y convierte el *musicking* y la canción en una audiopolítica (Dennings, 2015) y una audiotopía (Kun, 2005), en tanto que la música es entendida como una forma epistémica crítica de aprendizaje (de aprehender un logos) así como de reconocimiento de la diferencia —algo que Grossberg también defenderá como estrategia epistemológica para pensar los estudios sobre identidad y política (Hall y Du Gay, 2003: 148-180)—⁶.

5. Lo político de la reinterpretación o la reedición de las músicas del pasado

Lo que esta agencia política y democrática de reconocimiento y apoderamiento a través de este *musicking* nos muestra también es, en una segunda instancia, cómo, y en calidad de qué, ponemos en juego nuestra memoria colectiva en el presente, y con ello nuestra historia (tradición, experiencia, identidad) y el sentido común hegemónico heredado. Partiendo de la premisa de que la existencia de una memoria colectiva de naturaleza cultural está ligada íntimamente a la identidad —entendiendo esta en los términos de Stuart Hall, como la forma de posicionarse mediante, y dentro de, una determinada narrativa del pasado⁷—, los recuerdos de la memoria también son históricos. Pero estos recuerdos van cambiando conforme cambian los grupos sociales y sus contextualidades, tal y como defienden Erll y Rigney (2009), en tanto que el recordar —el acudir a los espíritus del pasado— tanto como la forma de hacerlo o de entender que son recuerdos y memoria y luego escuchar, son prácticas de naturaleza cronotópica. De este modo, el recordar el pasado no parece ser una agencia mera-

⁶ Desde esta perspectiva, Kun plantea en el primer capítulo de su libro una estrategia contra “la escucha fácil”, usando el poema de Walt Whitman “oigo cantar a América” (1860), para elaborar una reconstrucción de la nación desde la ignorancia y la invisibilización de las diferencias culturales de raza y género. De este modo, Kun demuestra cómo a través de la escucha se puede lograr una agencia emancipadora, política y democrática, a través del reconocimiento de la desigualdad y la injusticia.

⁷ “Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past”. (Hall, 1990: 225)

mente reproductiva sino que es de naturaleza performativa y, además de cumplir una función de preservar y recuperar, también crea y configura la relación con el pasado, el vínculo que se hace —o se entrama— desde ese presente.

Este acto de apoderamiento y autoridad que escuchamos desde la reivindicación de Amaral, desde la reinterpretación performativa de Rocío Saiz, pero también de la canción de Travis Birds o de cualquier otra “revisión” o escucha epistémica crítica hecha sobre canciones de nuestra memoria colectiva, puede ser entendido como una actitud revisionista de la historia, de cancelación o censura o de presentismo: la idea de que el pasado se produce en el presente que lo recupera a través del uso de imágenes y de acuerdo a intereses ideológicos y a capitales repartidos en los distintos campos de poder constitutivos de la esfera de las representaciones del espacio; pero también como relación inevitable —y riesgo— que deviene de la interpretación que está a merced de las contingencias de nuestras experiencias presentes tanto como de los marcos culturales desde las que se recuerda, tal y como exponen Olick y Robbins (1998). Frente a ello aparece la experiencia de la memoria, en los términos descritos, en tanto que una positividad contingente, y hasta un archivo, que es condición de lo posible y que habilita la difracción de los conocimientos sociales, desde lo afectivo —un logro sobre lo común de un grupo social, que está inacabado—, como un espacio sometido a las tensiones de lo vivido —lo simbólico—, lo planificado —por la historia y las instituciones de conmemoran—, así como por lo percibido —los lugares y espacios materiales de la re-memoración o la conmemoración— (Escribano, 2021).

Nada más lejos de la realidad. lo que defiende es que ese apelar a una memoria musical o a través de la música consiste en una forma de “pensarse históricamente”; de estrategia moderna de hacerse cargo del pasado, recuperando el proyecto ilustrado en los términos que expuso Habermas o Marina Garcés, más recientemente. Y cabe recordar que Habermas hizo suyo, al igual que Benjamin, la reflexión de Baudelaire sobre conjugar experiencia estética y experiencia histórica que, desde su contingencia, deviene en una conciencia de tiempo nuevo en la que emergen criterios propios de autonomía, autoridad y emancipación que son normativos (Habermas, 1993: 20-22). Podemos acudir de nuevo a los imaginarios de Taylor y Castoriadis, pero lo importante aquí es cómo se retraduce la experiencia estética una relación histórica en la forma benjaminiana del sentido histórico de un “ahora” o “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*), que lleva incrustada astillas del tiempo mesiánico o de la consumación del tiempo, de un modo similar a cómo el joven Marx del 18 Brumario defenderá que solo podemos ser dueños de nuestro presente y de nuestro futuro si nos apoderamos de la historia, de los acontecimientos, las experiencias, el lenguaje, los conceptos y discursos heredados. Ese apoderarse implica una reflexión crítica (como la de la crítica estética) de qué se hereda (y qué no) y en calidad de qué, que deviene en un *ethos* vital: debemos reconocer las injusticias de la historia en nuestro presente para construir un futuro.

Puede parecer un giro un tanto desproporcionado el que acabo de hacer, trayendo a colación la cuestión de la modernidad. Pero cabe retomar aquí a Garcés, cuando en su *Nueva ilustración radical* (2017) expone la condición póstuma de nuestra actual modernidad: una época anti-ilustrada en una continua tarea de batalla con un amplio frente en lo político y en lo cultural donde afloran identidades defensivas y ofensivas; fascinación por lo premoderno (lo de antes siempre era mejor); retrotopías, retromanía pero también melancolía y nostalgia como estrategia de idealización del pasado. Junto a ello, desprestigio de la educación, el saber y el conocimiento científico a la vez que expertismo o solucionismo en tanto que vivimos en la era de la solución o explicación rápida dada por “expertos”, o *intelligentsia* televisiva y de tertulia. Lo que Bourdieu también reconocía como el sociologismo de los nuevos profetas, o la tentación del profetismo, de quienes piensan que por ser humanos ya son humanistas, o por ser tertulianos ya son sociólogos, o politólogos o economistas, etc. La retrotopía nos ha devuelto a un pasado de credulidad, a un pasado de explicaciones mágicas de las que Max Weber afirmó que habíamos escapado, escondidas o disimuladas en un criticismo (que no cultura crítica). Hasta el concepto de posverdad se articula en esa lógica retrotópica. Un mundo anti-ilustrado y reencantado en el cientificismo donde la ignorancia se manufactura junto a un analfabetismo ilustrado. Y las nostalgias nos hablan de cómo hay un gran vacío entre las experiencias de bienestar material, proyectos de vida exitosos como los que se articularon y vendieron entre los años ochenta del pasado siglo hasta la crisis económica de 2008 que puso en jaque al concepto de clase media y a la democracia representativa, y las expectativas frustradas de los y las jóvenes actuales de no poder conseguir la estabilidad de un proyecto vital como el de sus progenitores.

La nueva ilustración radical es un proyecto de combate contra esta condición póstuma de la modernidad, y atendiendo a la hipótesis habermasiana ya expuesta, desde Koselleck, Benjamin y Baudelaire, y la necesidad de repensar la historia y acudir a los orígenes de la modernidad para recuperar el proyecto ilustrado, no es baladí escuchar una de las estrofas de la canción de Rigoberta Bandini “Ay mamá”, cuando dice eso de “... paremos la ciudad / sancando un pecho fuera / puro estilo Delacroix”. Una alusión directa al cuadro de *La libertad guiando al pueblo* y que representó la revolución parisina del 28 de julio de 1830 contra el monarca Carlos X, quien, entre otras cosas, suprimió el parlamento francés y restringió la libertad de prensa (formas de un totalitarismo arendtiano de cooptación política del espacio de lo político). Un cuadro donde la libertad que guía aparece representada como una mujer con el torso desnudo, siendo esta la estrategia —la de los cuerpos femeninos que aparecen en el espacio público con el torso desnudo reivindicando libertades y derechos, a su vez que interpelando al

reconocimiento de las injusticias sociales—, una estrategia seguida, entre otras, por el colectivo Femen; pero también, y ya en el terreno de los ruidos impolíticos que emergen con el *musicking*, por artistas como Amaral o Rocío Saez.

6. Conclusiones

Con esta reflexión y propuesta de una “escucha epistémica” podemos desgranar el carácter político y normativo que poseen estas canciones que apelan a nuestra memoria cultural y nos interpelan: tanto su recuperación a instancia del ámbito académico y público desde las que escribo y en lo relativo a cuando esas canciones son interpretadas en espacios públicos y en la esfera pública; sobre todo, en lo relativo al momento de su creación —el tomar la palabra y hacerse presente al ocupar un espacio sonoro común, como puede ser un escenario—, así como de la agencia que rememora a modo de vindicación. Su carácter (im)político se descubre en el acto de resistencia u objeción descrita en los términos analíticos de Scheer (2012) —movilizar, nombrar, comunicar y regular—, frente a una autoridad social, política o moral. Y esa agencia impolítica, los ruidos (mediodías y letras), la presencia performativa de los cuerpos que aparecen define una particular identidad en ese espacio: aquella que se articula por los afectos como el deseo, el querer estar ahí de una determinada forma, pero también el malestar por no estar permitido, o por la acción de una voluntad externa a los sujetos protagonistas que interviene en las suyas propias. Pero también por un sentido de la (in)justicia, tanto como la frustración o incluso el desencanto con la política.

De este modo entiendo, junto a Labanyi (2009), que la memoria a la que se apela e interpela es un instrumento político eficaz, dado que articular el vínculo con el pasado da lugar a un tipo de compromiso afiliativo que legitima el imaginario (viejo o nuevo) y su orden social presente como guía o recurso en ese *nombrar las experiencias* del ahora.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2009). *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Aguilar, Antonio (2021). Canción popular e imagen de la mujer en la transición española. TSN. *Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, 11, 108-15. <https://doi.org/10.24310/TSN.2021.vi11.14336>
- Alonso, Celsa (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Arendt, Hannah (1997). *¿Qué es política?*. Paidós.
- Baeza, Manuel Antonio (2011). Memoria e imaginarios sociales. *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 1, 76-95.

- Broncano, Fernando (2020). *Conocimiento expropiado. Epistemología política en una democracia radical*. Akal.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Chalmers, David J. (1997). *The conscious mind: In search of a fundamental theory*. Oxford Paperbacks.
- Denning, Michael (2015). *Noise uprising. The audiopolitics of a world musical revolution*. Verso.
- ErlI, Astrid y Ann Rigney (2009). Introduction: Cultural memory and its dynamics Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217384.0.1>
- Esclapés, Rosalía (2012). Fragmentos creativos a partir del dolor. *Dossiers feministes*, 6, 45-59.
- Escribano, Miguel Ángel G. (2021). Ruidos (im)políticos. Huellas y memoria de las audiotopías "a la contra" durante el segundo franquismo y la Transición española. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid. <http://hdl.handle.net/10016/33458>
- Escribano, Miguel Ángel G. (2023). Testimonios (im)políticos. Las huellas sonoras del 15M. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 21, 361-389. <https://doi.org/10.7203/KAM.21.24298>
- Esposito, Roberto. (2006). *Categorías de lo impolítico*. Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bf02>
- Feld, Steven (2021). *A poetics of place: ecological and aesthetic co-evolution in a Papua New Guinea rainforest community*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003135746-4>
- Feld, Steven (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, with a new introduction by the author*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822395898>
- Fouce, Héctor y Fernán del Val (2017). Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 663-74. <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19921>
- Fraile Prieto, Teresa (2019). 1, 2, 3...i Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé. *EU-topias*, 18, 87-101. <https://doi.org/10.7203/eutopias.18.16844>
- Fricker, Miranda (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press, 2007. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001>
- Frost-Arnold, Karen (2023). *Who Should We be Online?: A Social Epistemology for the Internet*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190089184.001.0001>
- Garcés, Marina (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.

Goffman, Erving (2006). *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

González Jurado, Deborah (2022). Divas de los siglos XX y XXI o la manifestación del feminismo natural...?' o feminismo popular? *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, 4(1) 31-45. <https://doi.org/10.14201/pmrt.29349>

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.

Habermas, Jürgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. Vol. I y II. Taurus.

Habermas, Jürgen (1993). El discurso filosófico de la modernidad (doce ensayos). Taurus.

Hall, Stuart (2015). Cultural Identity and Diaspora. En P. Williams y L. Chrisman (eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory* (pp. 392-403). Routledge.

Hall, Stuart y Paul Du Gay (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

Íñigo, José María y José Ramón Pardo (2005). *Una historia del pop y el rock en España: los 60*. Radio Nacional de España.

Jahn, Janheniz (1961) *Muntu: African culture and the western world*. Grove Press.

Kun, Josh (2005). *Audiotopia. Music, Race, and America*. University of California Press.

Labanyi, Jo (2009). The languages of silence: Historical memory, generational transmission and witnessing in contemporary Spain. *Journal of Romance Studies*, 9(3), 23+. <https://doi.org/10.3828/jrs.9.3.23>

Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española, 1968-1986*. Akal.

López Rodríguez, Fernando (2020). *Historia queer del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales Editorial

Mouffe, Chantal (2009). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.

Nagel, Thomas (2000). *Otras mentes: ensayos críticos, 1969-1994*. Gedisa.

Olick, Jeffrey K. y Joyce Robbins (1998). Social memory studies: From "collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of sociology*, 24(1), 105-140. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.105>

Rancière, Jacques (2000). *La partage du sensible: esthétique et politique*. La fabrique éditions. <https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2000.01>

Rancière, Jacques (2006). *El odio a la democracia*. Amorrortu.

Rancière, Jacques (2011). *En los bordes de lo político*. La Cebra.

Romanos, Eduardo; Igor Sádaba e Inés Campillo (2022). La protesta en tiempos de COVID. *Revista Española de Sociología*, 31(4), a140. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2022.140>

Romanos, Eduardo e Igor Sádaba (2022). Evolución de la protesta en España (2000-2017). *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 177, 89-110.

Sau, Victoria (1972). *Historia antropológica da la canción*. Picazo.

Scheer, Monique (2012). Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. *History and Theory*, 51(2), 193-220. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x>

Schütz, Alfred (1974). *Estudios sobre teoría social*. Biblioteca de Sociología. Amorrortú.

Shotter, John (2011). *Realidades conversacionales*. Amorrortu.

Simmel, George (2001). *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones Península. <https://doi.org/10.7440/res10.2001.12>

Simmel, George (2012). *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*. Espuela de Plata.

Small, Christopher (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Szendy, Peter (2003). *Escucha: una historia del oído melómano*. Paidós.

Taylor, Charles (2006) *Imaginarios sociales modernos*. Paidós Ibérica.

Thompson, Edward P. (2000). *Agenda para una historia radical*. Crítica.

Toro, Alejandra (2015). Arte y duelo: proceso de emancipación un caso: el flamenco. *Nexus*, 2015, 180-97. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i18.685>

Villalobos Domínguez, José (2003). *Memoria Declarada de la Música*. Kronos.

Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Nueva Visión.

Young, Iris Marion (1990). *La justicia y la política de la diferencia*. Instituto de la Mujer, Universitat de València.