



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 8. Año 2009 bianual

Los espacios de la música

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Director Científico

MANUEL LORENTE RIVAS
(Observatorio de Prospectiva Cultural. Univ. Granada - HUM 584)

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
(Universidad de Granada)

Consejo de Redacción

Ángel Medina (Universidad de Oviedo)
Josep Martí (Consell Superior d'Investigacions Científiques - Barcelona)
Manuel Martín Martín (Cátedra de flamencología de Cádiz)
Francisco Vargas (C. Educación y Ciencia de Andalucía - Málaga)
Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla)
Juan Carlos Marset (Universidad de Sevilla)
Elsa Guggino (Universidad de Palermo - Italia)
Sergio Bonanzinga (Universidad de Palermo - Italia)
Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH - México DF)
Frédéric Saumade (Universidad de Provence Aix-Marseille - Francia)
Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán - Marruecos)

Consejo Asesor

Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas - Madrid)
Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe - París)
Bibiana Aído (Ministra de Igualdad - Madrid)
Olga de la Pascua (Directora del Centro Andaluz de Flamenco)
Enrique Moratalla (Director del Centro Cultural para la Memoria de Andalucía)
Juan Manuel Suárez Japón (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)
Manuel Ríos Ruiz (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
Tomás Marco (Academia de Bellas Artes de San Fernando - Madrid)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS

Edición

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.A.ND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95 • **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Como el aire que respiramos: músicas ambientales en espacios de la cotidianidad.

José Martí

CSIC, Barcelona.

Resumen

El contenido de este artículo analiza algunas de las características de la denominada música ambiental, aquella música programada no con el objetivo de constituir el punto central de atención del oyente sino sencillamente con el de proporcionar un ambiente o trasfondo sonoro. En el caso de las audiciones convencionales, el ritual, en su calidad de metamen-saje, nos dice cómo debemos entender aquello que está sucediendo en el escenario, pero las músicas ambientales se nos aparecen desprovistas de todo ritual. Siendo la ubicuidad una de sus características, la música ambiental sirve tanto para vestir espacios vacíos como para disimular sus carencias o disfrazarlos.

Palabras clave: música ambiental, ubicuidad, espacio, ruido, hilo musical.

Like the Air We Breath: Background Music as Part of Our Daily Lives

Abstract

This article studies some of the features of so-called background music; that which is not the main focus of the listener but is played to provide a sonic background and to create an atmosphere.

In the case of conventional listening, the ritual, when considered as a meta-message, prescribes our understanding of what is happening on the stage. Background music has no ritual to follow. Since ubiquitousness is one of its features, background music is useful both for filling voids as well as camouflaging their shortfalls or disguising them.

Keywords: background music, ubiquitousness, space, noise, “musical thread”-muzak.

Ambientación musical

“**Q**ue música te gusta?” es una de las típicas preguntas que hacemos a otra persona cuando se la intenta conocer. “Dime qué música escuchas y te diré quién eres”, se afirma a menudo. Pero hoy no tan solo podríamos preguntar esto sino también “¿cuál es tu manera preferida de escuchar música?” o “¿cuál es tu manera más habitual de hacerlo?” Las posibilidades son realmente muchas: en vivo, mediante una cadena hi-fi doméstica, a través del *iPod* o sencillamente aprovechando la ambientación musical que nos depara el vagón del ferrocarril. El *qué* no es lo único importante, sino que también el *cómo* tiene su gracia. Todos sabemos que no es lo mismo escuchar a Mozart siendo uno mismo quien lo toca al piano que en la sala de conciertos con un intérprete de renombre, a través de un aparato de música en nuestra vivienda o en la consulta del dentista. En todos estos casos, el conocido andante del concierto

para piano y orquesta número 21 de Mozart puede ser el mismo: esto es el *qué*. Pero el cómo es fundamentalmente diferente. La realidad de las músicas ambientales nos permite precisamente reflexionar sobre la relación entre el *qué* y el *cómo* en la música, al mismo tiempo que sobre su relación con el espacio en el que se produce.

Recordemos que por música ambiental se entiende la música programada no con el objetivo de constituir el punto central de atención del oyente sino sencillamente con el de proporcionar un ambiente o trasfondo sonoro. Estas músicas tienen la finalidad de acompañar una actividad cualquiera. Se trata simplemente de aquellas programaciones musicales que, en principio, no sirven para bailar, de unas músicas que no se ofrecen al oyente ejecutadas de forma ritualizada, ni están pensadas para la escucha contemplativa como, en cambio, es el caso de los conciertos o recitales. Son músicas pensadas para ser oídas pero no para ser escuchadas y, por esta razón, son percibidas de forma intermitente por los agentes sociales.

Se trata por tanto de unas programaciones musicales que van mucho más allá del género denominado *Ambient Music* aunque a menudo se pueda recurrir a los compositores de este género para llenar espacios de manera más efectiva que cuando se utilizan músicas de diferentes repertorios no pensados originalmente con esta finalidad. No estamos hablando de una práctica musical caracterizada por un tipo de repertorio en concreto sino de una práctica marcada por el hecho de producirse en unos espacios en principio no pensados para la música, por unas expectativas de uso muy concretas (funcionalidad) y también por una determinada manera de escuchar (o no escuchar). Vale la pena reflexionar sobre músicas ambientales. En primer lugar por el fenómeno en sí. Y en segundo lugar porque nos permiten reflexionar sobre la música en general y sobre la misma sociedad que la genera.

Antes decía que las músicas ambientales nos permiten pensar sobre la relación entre el *qué* y el *cómo*. Al menos en dos diferentes aspectos. Por una parte porque las músicas ambientales son –generalmente– músicas sin su *cómo*. Pero, por otra parte, porque son también las músicas del *cómo*. El primero de estos aspectos constituye una de las diferencias entre la práctica de lo que denominamos músicas ambientales y otros tipos de audición. En conciertos, recitales o espectáculos musicales en general no encontraremos nunca músicas desprovistas de su ritual o rituales: los aplausos, las reverencias, los saludos... Todo esto aderezado además con la indumentaria de los músicos –pero también del público– y el lenguaje silencioso –pero no por ello menos eficiente– de la arquitectura que acoge el escenario. Todo esto constituye el *cómo* de estas músicas. Aquello que nos dice cómo debemos entender la música que se nos ofrece. Este *cómo* no es sino el metamensaje del que nos hablaba Gregory Bateson: Además del mensaje en sí mismo, hay que tener en cuenta el entramado metacomunicativo que dice al receptor cómo debe ser entendido el mensaje (Bateson, 1987: 130). La música, difícilmente puede ser presentada sin ritual. El ritual, en su calidad de metamensaje nos dice cómo debemos entender aquello que está sucediendo en el escenario.

Gracias a la antropología sabemos que no hay ritual sin mito detrás.

Y los rituales que acompañan a las prácticas musicales colectivas aluden precisamente al pensamiento mítico que envuelve la música. Por eso pueden ser tan dispares los comportamientos rituales que acompañan músicas diferentes. Por eso, mientras unas músicas en el comporta-

miento ritual y met mensajes en general aluden a ideas como *autoridad, jerarquía, disciplina, uniformidad*, otras apuntan hacia valores radicalmente opuestos. Compárese la actuación de una orquesta sinfónica, de un grupo de rock y un recital de habaneras y resultará fácil extraer conclusiones a partir del comportamiento ritual y met mensajes asociados. Sin ritual no habría música, o como mínimo sería mucho menos de lo que acostumbra a ser. Pero en el caso de las músicas ambientales, las cosas son diferentes. Son músicas sin su *cómo*. Son músicas desnudas de ritual, músicas invisibles, y de ahí también parte de la razón de su desvalorización social. ¿Cómo percibe el individuo la música ambiental que tan a menudo lo envuelve en la vida cotidiana? Prácticamente lo podemos resumir en cuatro tipos básicos de reacción: El agrado, la indiferencia, el agobio y el enojo.

A pesar de que encontraríamos abundante literatura contraria a la música ambiental, lo cierto es que una gran mayoría de la población no está en contra de ella. Así, por ejemplo, según la entidad de “Transportes Metropolitanos” de Barcelona, en una encuesta realizada entre sus usuarios sobre percepción y valoración de la música ambiental, el 95% de los encuestados se declaraba a favor¹. No obstante, sabemos también que aquello que caracteriza el modo de audición de la música ambiental es la escucha intermitente. No se es siempre consciente de su existencia, lo que también da lugar a que se muestre la más absoluta indiferencia ante este tipo de práctica musical. Pero entre las personas que se oponen a las músicas ambientales, son el agobio y el enojo los sentimientos que manifiestan con mayor frecuencia. Agobio y enojo por imponérselas unas músicas que pueden no ser de su agrado; o por imponérselas en un lugar y momento que no consideran el adecuado; o sencillamente porque nadie les ha preguntado si desean escuchar aquellas músicas: “Viatjo d’Hostalric a Barcelona en un tren de Renfe. Durant tot el viatge em sotmeten a un tractament tranquil·litzant a base de música ambiental. M’hi resisteixo. No vull sentir-la. M’intoxica i em fa mal. Voldria demanar que l’apaguin o prémer el botó que la fes callar. Però pel passadís que porta al metro de TMB em col·loquen més música. A l’andana unes pantalles no paren de llençar-me encara més música. Finalment surto al carrer. Tinc la sensació d’haver penat durant dues hores sota un poder totalitari que m’ha agredit musicalment.”²

“[...] Aunque suene a música, es el peor de los ruidos. Se la conoce como “música ambiental”, porque es algo que está en el ambiente, como un mal olor, pero el apelativo “música cojonera” indicaría mejor su talante. Por desgracia, el común de los mortales se ha resignado a convivir con esa plaga que da el latazo incluso en el silencio de las librerías. Los amantes de la música, que saben de esto, deberían arremeter sin contemplaciones contra la “música ambiental” que

1. http://www.ruidos.org/Prensa/2004ene/040119_Avui.html [consulta: enero de 2008].

2. Viajo de Hostalric a Barcelona en un tren de Renfe. Durante todo el viaje me someten a un tratamiento tranquilizante a base de música ambiental. Me resisto. No quiero oírlo. Me intoxica y me hace daño. Querría pedir que la desconectaran o apretar el botón que la hiciese callar. Pero por el pasillo que conduce al metro de TMB [Barcelona] me colocan más música. En el andén unas pantallas no cesan de lanzarme todavía más música. Finalmente salgo a la calle. Tengo la sensación de haber penado durante dos horas bajo un poder totalitario que me ha agredido musicalmente.

Música ambiental a la força, carta de Josep M. Guillén publicada en La Vanguardia, 16.04. 2004, p. 2 (Vivir en Barcelona).

nos invade por todas partes cuando, con la intención que sea, se impone a su deseo. Sólo en el amor y la libertad la música nos da un poco de su paz”.³

En el caso de las músicas ambientales, ¿estamos pues hablando realmente de música? ¿O de ruido? En este tipo de práctica musical es posible constatar una cierta difuminación de las fronteras entre ruido y lo que denominamos *música*. Ya sabemos que la frontera que separa lo que podemos considerar *ruido* de lo que entendemos por *música* es cultural. Solamente desde la perspectiva de la física acústica no se puede distinguir adecuadamente entre ruido y música; sin duda hay que tener en cuenta la *intención*⁴. En el caso de las músicas ambientales es muy fácil que pronto dejen de percibirse como música para pasar a engrosar la categoría de ruidos.

Esto es especialmente así en aquellos casos en los que podemos hablar de “eventos musicales impuestos”⁵, es decir, cuando se trata de aquellas músicas que circulan libremente por espacios abiertos o cerrados de las poblaciones y que, al escapar del control de las personas que las tienen que oír, forman parte también de la contaminación acústica de la ciudad. La opinión que en este sentido expresaba una lectora del diario “La Vanguardia” de Barcelona es bien clara: “Pel que veig al meu entorn, la música ambiental es considera un destorb i una vulneració dels drets civils. Som molts els que pensem que aquest ús de la megafonia del metro és indignant. M’atreveria a dir que a molta gent tant li fa si hi ha música com si no. És que potser creuen que així aconseguen l’acceptació dels usuaris en comptes de fer altres millores que manquen? Els moments per gaudir de la música se’ls tria un mateix. La resta és soroll.”⁶

Estos datos son sin duda de interés para los situacionistas. Nos dicen claramente que la situación determina la percepción de una manifestación cultural dada, en nuestro caso musical. John Cage afirmaba que “Each noise, so it seems to me, contains the potential of becoming musical simply by allowing it to appear in a musical work”⁷. Y esto es bien cierto. Lo apreciamos, por ejemplo, en la obra musical del mismo Cage, en los motores de helicóptero que Stockhausen incluyó en una composición para cuarteto de cuerdas o en las creaciones de música concreta en general. Así, pues, ya no parece tan válida aquella idea generalizada de que la diferencia entre ruido y música recae en el hecho de que ésta tiene sonidos bien definidos e identificables, posee ritmo y una cualidad placentera⁸.

En todos estos casos, evidentemente, *intencionalidad* es la palabra clave. Pero si tenemos en cuenta la situacionalidad, también podemos invertir la afirmación de John Cage que acabamos

3. *La música como incordio*. Carta de Francesc X. Guillén publicada en La Vanguardia, 27.04.2004, p. 22.

4. Cfr. John Booth Davis, *The Psychology of Music*, London: Hutchinson, 1978, p. 26.

5. Cfr. Josep Martí, *When music becomes noise. Sound and music which people in Barcelona hear but don't want to listen to*, «The World of Music», 39/2, 1997, p. 10.

6. “Por lo que veo en mi alrededor, la música ambiental se considera un estorbo y una vulneración de los derechos civiles. Somos muchos los que pensamos que este uso de la megafonía del metro es indignante. Me atrevería a decir que a mucha gente no le importa nada si hay música o no. ¿Es que quizás creen que así consiguen la aceptación de los usuarios en lugar de hacer otras mejoras que faltan? Los momentos para disfrutar de la música se los escoge uno mismo. El resto es ruido.” Mariona Oliu, carta al director, «La Vanguardia», 26.11.2002, p. 2 (Vivir en Barcelona).

7. Citado en Max Peter Baumann, *Listening to Nature, Noise and Music*, «The World of Music» 41/1, 1999, p. 105

8. Véase por ejemplo Greg Wool, *Sound, Drums, and Music*, URL: http://www.chathamtech.com/Lazar-Science8/_Student%20Work/powerpoint/wool/index.htm [consulta: diciembre de 2002].

de mencionar: toda música contiene el potencial de ser percibida como ruido, dependiendo del contexto donde se oiga. A nivel analítico, fijándonos en la partitura, podemos determinar qué debemos considerar música y qué debemos considerar ruido. A ciertos niveles perceptuales, no obstante, esta distinción realizada en base a la partitura pierde sentido.

Tal como afirmaba Jean-François Augoyard, el sonido afecta finalmente al lugar al que domina por dos operaciones generales muy eficaces: llenar y separar⁹. Pensaba precisamente en esto cuando me hallaba en el *hall* de un hotel de Marrakech, en el que a través de amplios ventanales se podía ver la calle. Dentro del hotel se oía a un volumen suave música ambiental, más bien insulsa como la que escucharíamos en cualquier otro establecimiento de este tipo en Europa. Pero aquel ambiente contrastaba estridentemente con la imagen de la calle tras los ventanales, con los vendedores ambulantes de agua o de cigarrillos, jóvenes sin trabajo sentados en el bordillo de las aceras y el calor de un sol africano implacable. Tan solo un cristal separaba dos mundos radicalmente diferentes. En el *hall* del hotel, el aire acondicionado y la música ambiental marcaban profundamente la diferencia.

Antes decía que las músicas ambientales están desprovistas generalmente de su *cómo*, pero a pesar de esto constituyen en cambio un agradecido recurso para pasar a formar parte del *cómo* de otro *qué*. La música ambiental del hotel de Marrakech recordaba al turista que en aquel establecimiento no encontraría las carencias que en cambio le acechaban al otro lado del umbral de la puerta. De hecho, ya por definición, las músicas ambientales están ahí precisamente para contribuir a construir un *cómo*, para *ambientar*. Para indicarte o recordarte cómo tienes que sentirte en una situación determinada. En este contexto, nos viene como anillo al dedo aquello que escribiera Nicholas Cook: “Instead of talking about meaning as something that the music *has*, we shall be talking about it as something that the music *does* (and has done to it) within a given context”¹⁰.

Esto lo ví también muy claro en la fiesta de “torna a casa” que celebra con periodicidad anual el centro de recuperación y conservación de animales marinos (CRAM) en la playa de la localidad catalana de Premià de Mar.

Esta fiesta, tiene como finalidad la de sensibilizar a la población de los problemas relacionados con la ecología marina. El acto principal de la celebración consiste en la devolución al mar de algunas tortugas (de ahí la denominación de “fiesta del vuelve a casa”) que en meses anteriores han sido recogidas y tratadas de diferentes patologías por el centro. El acto cuenta con fuertes dosis de ritual, espectáculo y la sólita presencia de los medios de comunicación. La fiesta, además, incluye elementos lúdicos de diversa índole pensados sobre todo para los niños. Puestos de consumición así como de venta con un *merchandising* relacionado con la ecología marina. Además, y mientras dura toda la fiesta, unos grandes altavoces dispuestos en la playa proporcionan ambientación musical.

Tal y como pude indagar en una de las ocasiones en las que asistí a la fiesta (2003), esta ambientación sonora no estaba hecha de cualquier manera. Mientras duró el acto de liberar

9. Augoyard, Jean-François 1995 “La sonorización antropológica del lugar”, en Amerlink, Mari-Jose (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara, p. 209.

10. Nicholas Cook, *Music and meaning in the commercials*, «Popular Music», 13/1, 1994, p. 30

las tortugas a su medio natural, el técnico de sonido tuvo un especial empeño por hacer escuchar músicas que –según me dijo él mismo– debían tener algo de metafísico o espiritual. Para ello, programó piezas musicales de The Chieftains y Mike Oldfield. Después del acto ritual de la devolución de los animales al mar, se sintió más libre para programar otros tipos de música “más animadas”: Joe Zawinol, Pat Metheny...

En una visita que realicé durante el verano de 2006 al barrio histórico de la ciudad portuguesa de Montealegre pude constatar que en las calles adyacentes al castillo medieval –convertido en icono de la ciudad– se habían instalado altavoces que dejaban oír música típicamente portuguesa, entre otra los característicos fados. La música nos recordaba la portuguesidad de aquellas calles. Pero al mismo tiempo, aquellos espacios arquitectónicos históricos también nos ayudaban a entender la música como algo que tenía que ver con la historia.

Hablando de la música en los anuncios publicitarios, Cook afirmaba que la significación de una pieza musical es siempre relativa, dependiendo del contexto donde se inserte. Una determinada pieza adquiriría una determinada significación en aquel anuncio en concreto, de manera que la música daba significación a las imágenes pero al mismo tiempo éstas también se la otorgaban a la música¹¹.

Y lo mismo podía percibir con aquellos fados escuchados en las calles antiguas de la ciudad de Montealegre. La emoción histórica que surgía de aquellos muros pétreos y los trepaba como si de hiedra se tratara, se adhería asimismo al flujo sonoro que envolvía los pasos del visitante. Podemos hablar de un *qué* con *cómo*, de un *qué* sin *cómo*, y evidentemente también de un *cómo* sin *qué*, aunque solo sea de manera anecdótica. Si entendemos el silencio como la ausencia de este *qué* –la música– hay al menos desde Cage ya una cierta tradición en querer envolver el vacío mediante el ritual. O quizá, en el caso de Cage, en su tan citada pieza 4'33, el *qué* lo podía constituir no la música que no existe sino los ruidos que de manera involuntaria se producen en la sala de la audición. Pero en casos como en las *performances* del artista multidisciplinar TRES¹² sobre el silencio que se llevan a cabo en los últimos años, no puede ser más claro. Todo un envoltorio ritual para la nada, para el silencio.

En una de estas experiencias, realizada en abril de 2005 en el CSIC de Barcelona, el artista congregó a su público en la sala de actos de la institución. De manera gradual se fue desconectando cualquier tipo de fuente generadora de ruido (aparatos puestos en marcha previamente, aire acondicionado) no tan solo de la propia institución sino también de edificios colindantes. El resultado fue interesante. No se llegó al silencio absoluto, esto es imposible dado que nuestro propio cuerpo emite sonidos apenas perceptibles aunque lo devienen en estas circunstancias, pero se percibía una notable tensión entre los congregados.

No estamos acostumbrados a reunirnos para escuchar el silencio. Los elementos rituales de la *performance*, el ir apagando uno tras otro los diversos aparatos así como los comentarios de TRES hicieron que la atmósfera reinante llegase a ser realmente densa. Lo más interesante era el ritual y los efectos de expectación entre el público asistente. Todo un público congregado

11. Ibid.

12. Este artista, radicado en Barcelona, investiga y experimenta sobre el silencio y es especialmente conocido por sus *conciertos para apagar*. Véase: <http://www.elsilencio.com/index.php>

para escuchar lo inaudible: la nada. Lo que el “auditorio” (nunca peor dicho) desde el punto de vista corporal podía experimentar en aquella experiencia no era debido al no-sonido, sino a la emoción de sentirse junto a otras muchas personas participando en el mismo evento.

El ritual es lo que hace que se perciba algo de una u otra manera, o que se perciba lo que de otra forma pasaría desapercibido. La música no tan sólo puede ser objeto del ritual, sino que también puede constituir uno de sus elementos. En este caso, es la música la que te dice cómo hay que entender aquello que está sucediendo en el escenario. Y ésta es también la función de las músicas ambientales. Cuando las escuchamos en el ferrocarril, están ahí para decirte: relájate, disfruta placenteramente del viaje. Cuando las escuchamos en la sala de espera del temido dentista nos recuerdan que debemos estar tranquilos, que la situación –aunque incómoda– está bajo control. Cuando las escuchamos en el supermercado nos invitan a colocarnos en el registro de la fiesta, y ya sabemos que en una fiesta se tiende a ser generoso con el gasto. En aquellos casos en los que telefoneamos y se nos ameniza la espera con una música cualquiera se nos está diciendo que no nos preocupemos aunque de momento nadie nos hable... se nos dice que se piensa en nosotros y de ahí la música que nos ofrecen.

La música ambiental es algo que siempre hay que entender dentro o insertada en una situación determinada. Si entendemos toda situación como un campo de sentido¹³, es decir, una realidad física manifestada a través de las categorías espacio/tiempo en la que se produce un juego interno de interacciones entre agentes sociales, algo que puede ser observado fácilmente es que mientras en unos casos las músicas ambientales lo que hacen es reforzar el sentido de la situación o del campo en concreto, en otras lo debilitan, modifican o tergiversan.

La música de órgano con valor ambiental que se puede hacer sonar en una iglesia, las músicas que vomitan los altavoces de los chiringuitos de una feria o la que oímos en la fiesta antes mencionada del CRAM tienen la clara finalidad de reforzar el sentido de aquello que se produce en sus respectivas situaciones: el valor místico de una sesión de meditación religiosa, la carga lúdica de toda feria o la teatralizada trascendencia ecológica de la fiesta del retorno de las tortugas al mar. En otras ocasiones, lo que se pretende con las músicas ambientales es modificar aquello que nos sugiere una situación a través de nuestras percepciones, como cuando caminamos por el espacio vacío e inhóspito de un parking al dejar el automóvil.

Pero las músicas ambientales no están tan solo para contrarrestar las carencias de una situación o espacio determinados sino también para enmascararlos, a través del *cómo* que vehiculan. Te invitan a que las rehúyas, como cuando en la sala de espera del dentista te envuelven con la placidez de un Mozart edulcorado para no pensar demasiado en lo que te harán cuando te hurguen en la boca, o bien te ofrecen incluso falsas pistas de interpretación del campo de sentido, como en las grandes superficies comerciales que apostando por una música ambiental que aluda más bien a un espacio festivo que a uno de transacciones económicas, hace que se reste trascendencia al acto de aflojar la mosca: en una fiesta se gasta.

13. Sobre este concepto véase Josep Martí, “Fiesta e integración”, en J. Martí (ed.), *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, Madrid: CSIC. 2008, pp. 44-48

De hecho, no se ignora el poder de la música ambiental para alterar la percepción de una situación determinada:

“A menudo aparecen en esta sección quejas dirigidas a RENFE por deficiencias en el servicio de cercanías: supresión de trenes, retrasos, inseguridad, hacinamiento en los vagones, falta de asientos... Sin embargo, hace años que RENFE aplica un remedio para mitigarlas: atontar a los viajeros con música en los trenes para que no se den cuenta de las penosas condiciones en que viajan [...]”¹⁴

La música ambiental sirve tanto para vestir espacios vacíos como para disimular sus carencias o disfrazarlos. Y con ello, las situaciones que en ellos se producen. Es ésta al fin y al cabo la fonourgia de la cual nos hablaba Augoyard, la función activa y creadora del sonido que hace que los sonidos no sólo supongan una organización perceptiva sino también que participen en la organización del mundo¹⁵.

La ejecución de una música va mucho más allá del *qué* y de su *cómo* asociado.

Hablamos de *situaciones*, y en estas situaciones no tan solo pueden cambiar el *qué* y el *cómo* sino el modelo de escucha. No todos los géneros demandan unas mismas actitudes en cuanto a la escucha y éstas varían asimismo según circunstancias situacionales. Y en aquellos casos en los que se utiliza música ambiental no se es siempre consciente de esta realidad.

En la música ambiental que habitualmente se hace escuchar en los ferrocarriles de cercanías de RENFE, las piezas que se pueden oír son eminentemente del tipo de los clásicos populares, aunque de vez en cuando se ofrezca también algún clásico no tan popular o algún popular que nada tiene de clásico. Entre estas músicas se hallan por ejemplo fragmentos del concierto para piano número 2 de Rachmaninov o del de Txaikowski, del concierto para oboe de Alessandro Marcello o del de clarinete de Mozart, nocturnos de Chopin...

En realidad, este tipo de música está pensado sobre todo para una escucha lineal, de manera que cuando se le presta atención se va siguiendo mentalmente el desarrollo melódico. En el caso de la escucha en el ferrocarril, este seguimiento es no obstante constantemente frustrado al ser interrumpido por los anuncios de llegada a las diferentes estaciones del recorrido del viaje que desconectan de manera abrupta y brutal el hilo musical. Tal como sugiere Jacques Attali, el orden musical simula el orden social¹⁶ y qué mejor que unos clásicos populares para sugerir este orden. Pero el *orden musical* que predica la RENFE colisiona sin duda alguna con las mínimas expectativas del melómano¹⁷.

El hecho de que las músicas ambientales no sean *músicas qué* nos lleva a otra de sus características en relación a la centralidad de las manifestaciones musicales en una situación dada.

14. Rafael Fernández Fontán, *La melodía de Renfe*, carta publicada en la La Vanguardia, 18.01.2004, p. 28.

15. Augoyard, Op. Cit., p. 214

16. Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia: Ruedo Ibérico, 1978.

17. Precisamente uno de los aciertos de la *ambient music* del compositor Brian Eno es que está pensada para las situaciones en las que los anuncios de megafonía interrumpen el flujo sonoro de la ambientación musical. Su *Music for Airports*, por ejemplo, está diseñada para convivir con los otros ruidos y sonidos que pueblan las salas de espera de los aeropuertos y que, además, tiene que ser constantemente interrumpida por los anuncios (Brian Eno, *A Year with Swollen Appendices*, London: Faber and Faber, 1996, p. 295).

Son músicas sin centralidad, lo que hace que pueda considerarse la ubicuidad como una de sus características¹⁸.

Sabemos que en las diferentes situaciones en las que se *produce* música ésta no reclama siempre el mismo tipo de atención por parte de los agentes sociales. En ocasiones, podremos hablar de una *centralidad absoluta*.

Es el caso, por ejemplo, de conciertos o recitales. La actividad musical posee una centralidad absoluta ya que constituye el foco de atención principal y/o exclusiva por parte de los agentes sociales. El hecho musical resulta imprescindible para este tipo de situaciones pues, obviamente, sin música no habría concierto. La música, en el modelo de centralidad absoluta, no se limita a ser un mero índice de contextualización sino que constituye la misma razón del evento.

Hay otras situaciones en que la música es un punto más dentro de los diferentes focos de atención del evento. Así, por ejemplo, en una fiesta en la que se charla, se bebe y se baila, la música posee el rango de indispensabilidad tal como en el caso de los conciertos y audiciones.

No se entendería una verbena sin su música. Pero a diferencia de los conciertos, la música aunque imprescindible - no es la razón principal del evento, sino que se halla claramente supeditada al marco general de sociabilidad que constituye la celebración festiva. Aquí, podemos hablar, pues, de un modelo caracterizado por la centralidad compartida del hecho musical. Pero además de los modelos de centralidad absoluta y compartida, también podemos constatar un tercer caso: el modelo de centralidad inexistente, que es el que se corresponde evidentemente con la idea que tenemos de la música ambiental que acompaña aquello que acontece en una situación determinada. En este caso, la música aparece completamente fuera del foco de atención de los actores sociales; no se le presta demasiada atención o incluso puede pasar prácticamente desapercibida.

Lógicamente, este acompañamiento musical no es considerado necesario para el tipo de actividades que se desarrollan en la situación en la que interviene: no posee el rango de *indispensabilidad*. Pero aún así, la realidad de esta práctica musical se explica por las diferentes funciones que es capaz de ejercer. Esta ausencia de centralidad es lo que impelía a un comerciante gallego ante el requerimiento de la SGAE a negarse a pagar derechos de autor por la música ambiental que hacía oír en su negocio: “Vendo ropa, no música” afirmaba. Pero obviamente, el afán recaudatorio de la SGAE hace oídos sordos a este tipo de argumentos¹⁹.

Este diferente grado de articulación del hecho musical dentro de una situación determinada tiene obviamente consecuencias importantes, entre otras determinará el modelo de escucha, al margen del tipo de repertorio de que se trate.

Generalmente, los *grados de concreción* (en relación a los tipos de repertorio o de intérpretes) y *de exigencia* (en relación a los valores relacionados con la oferta musical) serán mucho mayores en las situaciones en las que la música posea una centralidad absoluta, menores

18. Cfr. Anahid Kassabian, *Ubiquitous listening and networked subjectivity*, «ECHO: a music-centered journal», 3/2, 2001) URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue2/kassabian/index.html> [consulta: septiembre de 2007]

19. La SGAE quiere cobrar a las tiendas de ropa por poner música ambiental. <http://www.internautas.org/html/3472.html> [consulta: septiembre de 2007]

—aunque también existentes— en el caso de la centralidad compartida y apenas perceptibles en el caso de la centralidad inexistente.

El *grado de exigencia* de los actores sociales en relación a la música que pueden escuchar en un determinado momento está obviamente en relación directa con el horizonte de expectativas que poseen en relación al evento dentro del cual se produce. En el caso de las músicas ambientales, el horizonte de expectativas es para la gran mayoría prácticamente irrelevante. La música que se pueda oír en la sala del dentista o en los vagones del ferrocarril puede gustar más o menos, pero dentro de unos ciertos aunque muy generosos límites, tan apropiado (o inapropiado) sonará un concierto para piano y orquesta de Mozart como Charles Aznavour o música *New Age*.

En nuestras músicas ambientales, por lo general, aquello que se hace es concatenar diferentes piezas musicales, un *hilo musical*, pues, que se ofrece al oyente sin solución de continuidad. Con ello, las diferentes piezas que son escuchadas como ambientación musical pierden autonomía. La pieza musical, el *opus*, pasa a formar parte de una corriente sónica. La concreción propia en la que generalmente es escuchada una obra musical en una audición convencional se diluye: lo antes concreto pasa a formar parte de un flujo sonoro en el que las marcas que señalizan el inicio y final de la pieza pierden relevancia.

La música ambiental, tal como se nos presenta en general, constituye una consecuencia lógica del abaratamiento generalizado de la producción de bienes que ha tenido lugar en las sociedades post industriales. Esto contribuye a que la música comparta con otros muchos tipos de bienes la característica de la *naturalización* (también podríamos decir *banalización* si no fuera por el deje claramente peyorativo que posee). Por *naturalización* entiendo la percepción social que se tiene en relación a un determinado bien de consumo que hace que se considere su uso como algo *obvio y natural*, y por tanto se le prive de todo aquel contenido simbólico que asociamos a un bien escaso²⁰. En los últimos cien años, son muchos los bienes de consumo que han experimentado esta naturalización. La obviedad con la que hoy servimos un plato de carne a la mesa o consumimos un pastel en los postres contrasta fuertemente con el pasado, cuando no se comía carne todos los días de la semana o el consumo de pastel se producía solamente en alguna fecha muy señalada.

Hoy adquirimos continuamente nuevas piezas de ropa, de manera que ir de estreno ya ha perdido casi todo su encanto y valor simbólico. Todos tenemos en casa alguna fotografía de aquellas que nuestros bisabuelos se hacían antes en el estudio, cuando no existían las pequeñas cámaras portátiles actuales. Aquellas fotos de color sepia, por su singularidad y escasez, tenían más el cariz de obra pictórica —tanto por la pose de los fotografiados como por el uso que se hacía de ellas— que de fotografía en el sentido actual. Hoy tomamos centenares de fotografías sin dar al hecho la menor importancia.

La música ambiental ha contribuido a dar la sensación de *naturalidad* por lo que se refiere a la audición musical. Antes, hasta hace unos cincuenta años, ir a un concierto de música o al baile eran hechos no siempre a la fuerza excepcionales pero tampoco tenían el rango

20. Y también lógicamente encontramos el caso inverso: bienes de consumo que devienen escasos, como por ejemplo algo tan *natural* como el agua.

de bienes no escasos, y por tanto, se daba a estos acontecimientos mucha más importancia que en la actualidad.

Hoy día, oír música se ha convertido en una naturalidad ya que basta con poseer un sencillo transistor o estar sentado en la estación del metro para escucharla. Una naturalidad que incluso puede convertirse en molestia en el caso de los “eventos musicales impuestos”, tal como pueden aparecer en el uso de las músicas ambientales. Evidentemente, *naturalización*, en una sociedad donde reina la lógica del mercado, implica un cierto grado de desvalorización, y sin ningún tipo de duda, es en las músicas ambientales donde esto se manifiesta de manera más patente. Una desvalorización producto tanto de la pérdida de *sacralidad* –son unas músicas privadas de ritual– como de su *naturalización*²¹.

La idea básica de las músicas ambientales es que las escuches con la misma facilidad e inconsciencia como el aire que respiras. Un hecho, por cierto que ya fue anunciado de manera premonitória por Paul Valéry cuando en 1928 decía que así como el agua, el gas o la electricidad entran de la manera más fácil a nuestras habitaciones para atender nuestras necesidades, de la misma manera se nos proveerá también de imágenes y secuencias de sonidos que se manifestarían al más mínimo gesto²².

Las músicas ambientales que fluyen por los espacios públicos, pueden considerarse una especie de comunicación fática dentro de nuestro capitalismo tardío²³ una comunicación fática que te recuerda que alguien o algo está ahí pensando en ti, para tu bienestar, para que te sientas más seguro, para que no te aburras, para alegrarte el ánimo... al menos en teoría. Pero un tipo de comunicación que también sirve para hacer recordar quién posee el control sobre aquella situación en la que tú eres un mero transeúnte.

Es aquel o aquello que te hace escuchar música quien tiene la potestad de abrir o cerrar el interruptor del hilo sonoro, quien escoge el repertorio y la manera de hacértelo oír. Estar pendiente de ti o de tu bienestar significa también que se te observa. Y las músicas ambientales también sirven para recordarlo.

Conclusión

Para resumir, podemos decir, pues, que las músicas ambientales son (generalmente) músicas sin su *cómo*. En cambio, si están ahí es porque forman parte del *cómo* de un *qué*. Dicho de manera breve, son *músicas cómo*, no *músicas qué*. Ésta sería una de las razones de la poca valoración social que se les otorga, por el hecho de carecer de ritual en los diferentes espacios sociales en los que se presenta.

Pero además, pensemos también en la facilidad con que las músicas ambientales transgreden determinadas fronteras conceptuales importantes para caracterizar lo que habitualmente

21. Esta desvalorización, conjuntamente con otros factores, hace que a menudo se tenga una visión más bien negativa de las músicas ambientales. Cfr. Josep Martí, *Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, «Antropología», 15-16, 1999, p. 239.

22. Citado en: Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 34.

23. Cfr. Kassabian, Op. cit.

entendemos por *música*. Las llamamos *músicas ambientales* pero a menudo las entendemos como *ruido*. Y *ruido* es la misma negación de la música.

La música se asocia a placer, pero las músicas ambientales son a menudo calificadas de *tortura*. En las músicas ambientales, aquel minueto o preludio que en la práctica habitual concertística constituye una pieza bien concreta y delimitada pierde concreción y se diluye en un mensaje sónico sin principio ni final.

El carácter excelso que acostumbramos a atribuir si no a la música en general, a determinadas prácticas y repertorios de ella, se pierde en la banalización que conlleva la facilidad con que los altavoces dejan escapar estas músicas, no tan solo en cualquier lugar y momento sino además sin pedir nada a cambio. Creo que se puede afirmar que las músicas ambientales y todo lo que implica *su puesta en escena* desafían (¿se burlan, quizás?) de alguna manera un mundo altamente sacralizado por lo que a las prácticas musicales se refiere.

Quizá será también por eso que son despreciadas. Mediante el *hilo musical* la música pasa a poder ser considerada como ruido. El *opus* pasa a convertirse en un flujo sonoro de fronteras inciertas. El dorado marco del ritual desaparece. La excelencia se banaliza.

Se ha dicho del *muzak* que reduce la música a pseudoarte, a charlatanería²⁴ y también se ha dicho que en el caso de las músicas ambientales más valdría pensar en formas sónicas que en música propiamente dicha²⁵.

Pero esto es al fin y al cabo un exponente de cambio social: la desacralización de determinados ámbitos de la vida a cambio de la sacralización de otros. ¿No se puede hablar de una tendencia hacia la desacralización de los sentimientos patrios –las naciones, de la sexualidad, de la idea tradicional de familia?

La práctica de las músicas ambientales, por lo que es en sí y por la manera masiva en que se aplica contribuye asimismo sin duda alguna a la desacralización de nuestro glorificado mundo musical.

Bibliografía

- ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia: Ruedo Ibérico, 1978
- AUGOYARD, Jean-François 1995 “La sonorización antropológica del lugar”, en Amerlink, Mari-Jose (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 205-219
- BATESON, Gregory, *Steps to an ecology of mind*. London: Jason Aronson Inc., 1987 (10 ed. 1972)
- BAUMANN, Max Peter, *Listening to Nature, Noise and Music*, «The World of Music» 41/1, 1999, pp. 97-112
- BENJAMIN, Walter, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983

24. Cfr. Murray Schafer, *Klang und Krach*, Frankfurt: Athenäum, 1988 (1977), p. 133

25. Cfr. Ronald Radano, *Interpreting Muzak: Speculations on the Musical Experience in Everyday Life*, «American Music» 7/4, 1989, p. 457

- COOK, Nicholas, *Music and meaning in the commercials*, «Popular Music» 13/1, 1994, p. 27-40
- DAVIS, John Booth, *The Psychology of Music*, London: Hutchinson, 1978
- ENO, Brian, *A Year with Swollen Appendices*, London: Faber and Faber, 1996
- KASSABIAN, Anahid, *Ubiquitous listening and networked subjectivity*, «ECHO: a music-centered journal» 3/2, 2001, URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue2/kassabian/index.html> [consulta: septiembre de 2007]
- MARTÍ, Josep, *When music becomes noise. Sound and music which people in Barcelona hear but don't want to listen to*, «The World of Music» 39/2, 1997, pp. 9-17
- MARTÍ, Josep, *Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, «Antropología», 15-16, 1999, pp. 227-242
- MARTÍ, Josep, “Fiesta e integración”, en J. Martí (ed.), *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, Madrid: CSIC. 2008, pp. 41-78
- RADANO, Ronald, *Interpreting Muzak: Speculations on the Musical Experience in Everyday Life*, «American Music» 7/4, 1989, pp. 448-460
- SCHAFER, Murray, *Klang und Krach*, Frankfurt: Athenäum, 1988 (1977)
- WOOL, Greg, *Sound, Drums, and Music*, URL: http://www.chathamtech.com/LazarScience8/_Student%20Work/powerpoint/wool/index.htm [consulta: diciembre de 2002]