

ANTONIO F. ALAMINOS FERNÁNDEZ²²⁵:
La música ambiental y los “no lugares”

Introducción

El siglo XX ha sido el escenario temporal donde se ha producido la expansión de dos conceptos estrechamente vinculados tanto con la modernidad como con la denominada sobremodernidad: la música ambiente y los “no-lugares”. En este texto describimos y explicamos como los dos fenómenos experimentan un proceso de desarrollo y cambio, en gran parte causado por las transformaciones tecnológicas que han dado forma, y facilitado potencialidades, a los espacios sociales.

En términos de presentación, vamos a proceder a mostrar el despliegue de ambos fenómenos de forma separada. Primero la constitución analítica del “no-lugar”, y su expansión desde lo espacial físico hasta definir un correlato en la esfera de lo virtual. En un segundo momento, consideraremos de forma específica el desarrollo y cambios que experimenta la música ambiental, específicamente en lo que se refiere a la íntima relación que establece con los “no-lugares” y la generación de atmósferas mediante esferas sonoras colectivas, así como sus posteriores transformaciones en un espacio virtual habitado por sonoridades aisladas creadoras de atmósferas personales mediante el establecimiento de “esferas individuales”. La música ambiental es el resultado de la interacción entre la genialidad de Satie, y su música para el amueblamiento musical (música para escuchar sin convertirse en público), y las potencialidades tecnológicas que representó el invento del Telarmonio y posteriormente el Muzak.

2. La modernidad y los “no-lugares”

Los conceptos de espacio y lugar han sido ampliamente debatidos en múltiples disciplinas: Arquitectura, Antropología, Filosofía, Artes Plásticas, etc. Ambos

²²⁵ Universidad de Alicante, antonio.alaminos@ua.es

conceptos han dado ocasión de reflexiones y cuestionamientos. Sin intención de defender ninguna definición definitiva del término, sí es importante destacar algunos rasgos y reflexiones que han tomado en la investigación actual cierta relevancia heurística. Partiremos de una distinción simple entre “espacio” y “lugar”. Desde la óptica de la arquitectura “Los conceptos de espacio y de lugar, por lo tanto, se pueden diferenciar claramente. El primero tiene una condición ideal teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles”.²²⁶ A partir de esa articulación básica, Augé efectúa un refinamiento conceptual, desde una lectura social del concepto, incorporando la noción de “no-lugar”. La idea del “no-lugar” era un concepto que se encontraba presente en las reflexiones de varios autores anteriores como Maurice Merleau-Ponty (1948), el arquitecto Víctor Gruen (1978) o Michel de Certeau (1990). Sería, no obstante, Augé quien ofrecería la elaboración más exitosa del concepto. Precisamente, porque los “no-lugares” son uno de los rasgos característico de lo que él define como *sobremodernidad*.

Así, al definir el lugar como un espacio en donde se pueden leer la identidad, la relación y la historia, propuse llamar no-lugares a los espacios donde esta lectura no era posible. Estos espacios, cada día más numerosos, son:

- Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas...

- Los espacios de consumo: super e hipermercados, cadenas hoteleras

- Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmatrimales.

Podemos pensar, por lo menos en un primer nivel de análisis, que estos nuevos espacios no son lugares donde se inscriben relaciones sociales duraderas. Sería, por ejemplo, muy difícil hacer un análisis en términos durkheimianos de una sala de espera de Roissy: salvo excepción, por suerte siempre posible, los individuos se mueven sin relacionarse, ni negociar nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y de códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado. En la autopista, sólo veo del que me adelanta un perfil impassible, una mirada paralela, y luego cuando lo tengo delante el pequeño intermitente rojo que encendió casi sin pensarlo.

Estos no-lugares se yuxtaponen, se encajan y por eso tienden a parecerse: los aeropuertos se parecen a los supermercados, miramos la televisión en los aviones, escuchamos las noticias llenando el depósito de nuestro coche en las gasolineras que se parecen, cada vez más, también a los supermercados. Mi tarjeta de crédito me proporciona puntos que puedo convertir en billetes de avión, etcétera. En la soledad de los no-lugares puedo sentirme un instante liberado del peso de las relaciones, en el caso de haber olvidado el teléfono móvil²²⁷.

Evidentemente, el planteamiento de Augé no ha carecido de críticas. Por ejemplo, el hecho de que existe un efecto temporal que interfiere con la catalogación de los “no-lugares” (los “no-lugares” pueden tener diferentes usos y ocupaciones durante el

²²⁶ A.A.V.V. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Ed. UPC, Barcelona, 2000, pp, 101.

²²⁷ Marc Augé. "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana" en http://www.dooos.org/articulos/textos/Marc_Auge.htm

día) o tener un significado especial (asociado a un uso particular) para determinados grupos (como por ejemplo jóvenes haciendo botellón en un parking). La mayoría de las observaciones críticas han sido aceptadas por él, incorporándolas como matices a la idea sustancial del crecimiento del número de “no-lugares”.

Es necesario aclarar que la oposición entre lugares y no-lugares es relativa. Varía según los momentos, las funciones y los usos. Según los momentos: un estadio, un monumento histórico, un parque, ciertos barrios de París no tienen ni el mismo cariz, ni el mismo significado de día o de noche, en las horas de apertura y cuando están casi desiertos (momento)²²⁸.

Marc Augé nombra como “no-lugares” aquellos espacios que podríamos denominar *espacios de uso de espera*. En definitiva para Augé todo espacio dedicado a una función de espera o transporte son “no-lugares”. Partiendo de la idea de Marc Augé sobre los espacios de espera, consideramos que los “no-lugares” físicos y virtuales, cuando incorporan un uso y una experiencia personal, (la vivencia personal del conductor de un autobús no será igual que la de un pasajero) adquiere un significado particular de modo que “no-lugar” pasa a ser vivido. Por ello puede ser interesante diferenciar, desde el punto de vista EMIC, entre “no-lugar” vivido y “no-lugar” ocupado, correspondiendo el “no-lugar” ocupado con la idea básica de Augé sobre espacios de espera. Con ello se genera un cuadro analítico de cuatro tipos: lugar, espacio, “no-lugar” vivido y “no-lugar” ocupado

Tabla. 1

Espacio	Lugar	“no-lugar” vivido	“no-lugar” ocupado
Lugar no conocido y del cual no se tienen vivencias personales ni uso.	Lugar conocido y del cual se tiene una vivencia personal y de uso.	Espacio de uso de espera en el cual el participante no realiza acción de espera.	Espacio de uso de espera en el cual el participante realiza la acción de espera.

Elaboración propia a partir de Michel de Certeau y Marc Augé.

No obstante, refinamientos conceptuales a parte, las ideas esenciales que en esta ocasión nos interesan son el incremento de las situaciones de espera (en el uso del tiempo) y de los “no-lugares” (uso del lugar) durante el siglo XX en las sociedades occidentales desarrolladas. La aportación original de Augé es su consideración como indicadores de una época histórica determinada que él denomina “sobremodernidad”.

²²⁸Marc Augé. “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”. En: http://www.ddooss.org/articulos/textos/Marc_Auge.htm

En cierto modo, los “no-lugares” se expanden y crecen al ritmo del cambio social durante finales del siglo XIX, XX y principios del XXI, hasta llegar a ser un rasgo característico de una época. Ese proceso de “no lugarización” se asocia al desarrollo, consolidación y transformaciones de lo que se denominaría como música ambiente. En definitiva, la música ambiental forma parte de la lógica que intenta humanizar (dar un significado, ya sea emocional, comercial, etc.) un entorno urbano donde la vida está en tránsito y espera.

Es importante destacar como los “*no-lugares*” refieren tanto a la realidad física como a la virtual. De hecho, desde finales del siglo XX y principios del XXI, su mayor desarrollo está en los “*no-lugares*” de la comunicación. Para Augé, de una forma en cierto modo elemental respecto a las dimensiones de lo virtual, propone los “*no-lugares*” virtuales como “*Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmateriales*”. Estos “*no-lugares*” desconectan del entorno físico próximo, y permite en nuestra opinión la creación de microclimas musicales: “no-lugares” personales” dentro de los “no-lugares colectivos”. La música ambiental que suena de forma audible para todos es lo que aquí denominaremos “burbujas colectivas”, en los que puede sonar una música ambiental diseñada en diferentes formas según el propósito (restaurante de fast food, sala de espera, centro comercial, etc.). En las ocasiones en las que el individuo escucha su propia música por sus auriculares estaría utilizando las oportunidades que ofrecen los “*no-lugares*” virtuales para crear “burbujas individuales”. En definitiva, el individuo aislar la soledad de las situaciones de tránsito y espera refugiándose en un “*no-lugar*” virtual personal, que profundiza ese vacío relacional que alberga los “no-lugares” colectivos. La cuestión central es el papel que la música ha ejercido dentro de ese proceso de industrialización y terciarización, así como de crecimiento urbano, que han vivido las sociedades occidentales desarrolladas en el último siglo.

2. Amueblando los “no-lugares”: de Satie a Brian Eno.

Un concepto estrechamente vinculado al concepto de lugar es el de atmósfera (también denominado ambiente). Este concepto, propio de la psicología social, tiene en

la actualidad un status científico relativamente débil²²⁹ como se aprecia en el escaso debate sobre su medición empírica (Navalles, 2006 y 2008; Jiménez et al. 2004; Irtega, García y Trujillo, 2013). La Real Academia Española de la Lengua da los siguientes significados para el término atmósfera (además del físico): "Espacio al que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea", así como "Prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a alguien o algo". "Espacio", "ánimo", "influencia", "ambiente" son elementos clave de la noción de atmósfera. La definición de uso científico no se aleja de la ofrecida por la Real Academia de la Lengua, si bien hace énfasis en la definición de atmósfera desde el punto de vista social: "Es la disposición de animo, tono o sentimiento que esta difundido en un grupo en un espacio y tiempo determinado"²³⁰.

A pesar de ser un concepto muy utilizado, (es posible hablar de atmósfera en pintura, música, arquitectura, psicología social, antropología, sociología, política, etc.) su grado de formalización (qué significa en términos operativos, a qué mecanismos psicológicos responde, cómo influyen o se generan las condiciones para establecer atmósferas, etc.) es muy limitado. A pesar de dicha falta de formalización, el concepto es usado con frecuencia e incluso como parte de la descripción o explicación de un fenómeno (por ejemplo, atmósfera electoral). Por lo general, los conceptos "ambiente" y "atmósfera", se refieren recíprocamente, o en su definición se apoyan en el uso de entimemas, estableciendo un acuerdo tácito entre el lector y la definición. Se presupone que el lector sabe y comprende lo que significa la noción de atmósfera o ambiente, basándose en su experiencia personal. El sentido común rellena los vacíos operativos del concepto, dado que se sobreentiende que todo el mundo comprende lo que significa y a qué se refiere la idea de atmósfera o ambiente, cuando se refiere a una reunión o un lugar. Un ejemplo de esto anterior es la definición de Eno (1978) "Un ambiente se

²²⁹NAVALLES, Jahir. "Prolegómenos a la Psicología Social: La Idea de Atmósfera en la Psicología de la Colectividad". *Cinta Moebio* (2006). 27, pp, 284-302.

NAVALLES, Jahir. "Idea de atmósfera. Psicología social y otros prolegómenos". *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*. (2008). 13, pp, 307-316.

ARISTIZABAL, Amaia Jiménez, CONEJERO LÓPEZ, Susana, RIVERA, Joseph de, PÁEZ ROVIRA, Darío. "Alteración afectiva personal, atmósfera emocional y clima emocional tras los atentados del 11 de marzo". *Ansiedad y estrés*, (2004). 10, n. 2-3, pp, 299-312.

VILLODRES, Carmen Ortega, GARCÍA HÍPOLA, Giselle, TRUJILLO CERESO, José Manuel. La influencia de la atmósfera política local sobre la conducta electoral. Un estudio del voto socialista en las elecciones locales andaluzas de 2011. *Revista internacional de sociología*, (2013). 71, n. 3, pp, 617-641.

230 CHURBA, Carlos Alberto, *La Creatividad*. Ediciones Dunken. Buenos Aires. 1995.

define como una atmósfera, o una influencia de nuestro entorno: un matiz”²³¹. En el caso de la música y sus efectos sociales, los dos términos son esenciales para, desde un punto de vista analítico comprender su función y uso. Es evidente que “atmósfera” y “ambiente” forman parte de la agenda de investigación de aquellos que estudiamos la música en todas sus dimensiones. En esa tarea, es interesante tomar como referencia lo avanzado e indagado en otras elaboraciones artísticas, como puede ser el arte cinematográfico. La idea central de la noción de atmósfera y ambiente es que el estado de ánimo y los sentimientos de un grupo, varían dependiendo de las condiciones físicas que les rodean, así como de las interacciones y relaciones establecidas entre las personas, siendo el resultado de múltiples condicionantes.

Así, reconociendo la complejidad del concepto (como consecuencia de la necesidad de crear atmósferas audiovisuales) destaca la noción de atmósfera en la creación cinematográfica. "Atmósfera. Se denomina atmósfera al espacio de influencia de una película, al ambiente favorable o adverso que se pretende crear en determinadas escenas. En el cine la atmósfera se planifica con cuidado con el fin de lograr la comunicación interactiva entre lo que hay en la pantalla y el espectador. Para ello, toda la trastienda del cine se vuelve operativa, los decorados, la música, los movimientos de cámara, el ritmo, la puesta en escena, los sonidos ambientales..."²³². Claramente, la creación de atmósferas en el cine implica y obliga a la intervención de los efectos musicales. La música contribuye y define, con una importancia elevada, la creación de una atmósfera (ambiente). Dentro de la película, pero también fuera de ella, en el espacio de butacas. En un fenómeno de envolvimiento que integra el producto (película) y el espectador en una atmósfera común. Exactamente al igual que la música, que también intenta apelar a todos los sentidos, tanto desde lo auditivo como en su simbiosis con los contextos de escucha: conciertos, fiesta, situaciones románticas, etc. La atmósfera se genera en un espacio y condiciones determinadas. Prácticamente todas las músicas buscan la transformación del oyente. Ya sean músicas rituales tribales, himnos o Rock and Roll. Sin embargo existe un tipo de música, o de uso de ella, especialmente pensado y orientado a los “no-lugares”: es la que Eno denominaría “música ambiental”. Una música diseñada para la creación de "ambientes" en los “no-lugares”. Son nuevas creaciones artísticas que se perfilan desde su origen como paralelas a otras creaciones

²³¹ ENO, Brian. Ambient 1: Music for Airports. (Composition), 1978.

²³²Glosario de cine. Universidad de Huelva.

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

sociales: los espacios urbanos de espera y tránsito. Los “no-lugares”. Aquellos lugares que, recordemos, no generan identidad en los individuos. En ese sentido, y atendiendo a la noción de atmósfera como unidad de medida de presión, empleo la sinonimia para indicar que nuestro interés aquí se centra en la creación de atmósfera emocional en espacios de “atmósfera social cero”²³³ en términos de presión social.

Como expresaba Augé, *"salvo excepción, por suerte siempre posible, los individuos se mueven sin relacionarse, ni negociar nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y de códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado"*. Sin relación interpersonal la presión de lo social se atenúa y debilita. Por ello, en lo que se refiere a la noción de atmósfera, propongo su doble sentido, primero en tanto que referido a la creación de un ambiente, y segundo como expresión de unidad de presión social, de densidad relacional interpersonal. Los “no-lugares” son espacios de atmósfera cero en términos de presión social en los que la música ambiental aspira a introducir una atmósfera social²³⁴ que le haga más habitable. En ese sentido, DeNora, defiende la tesis de que la música forja una relación entre “the polis, the citizen and the configuration of consciousness. Music is much more than a decorative art... It is a powerful medium of social order” (2000: 163). Precisamente para ilustrar su poder, refiere a como la música ambiental (Muzak) puede ser utilizada para crear y controlar un “environment and the behaviour that takes place within it”. Para DeNora, la música tiene la potencialidad de ser una herramienta de control y opresión (recordemos que la música se utiliza como herramienta de tortura psicológica, para forzar a comer más rápido o promover compras compulsivas) pero también puede actuar constituyendo identidades y articulando emociones que empodere a la gente.

Las emociones son una parte sustantiva de los campos significantes de la música Alaminos Fernández, A (2014). Especialmente en los “no-lugares”, que la urbanización y los nuevos estilos de vida han difundido junto al desarrollo económico y tecnológico. La música ambiental en los “no-lugares” es música para momentos donde el tiempo no se consume realizando una actividad, sino que la actividad es consumir el tiempo esperando algo.

²³³ Atmósfera. Fís. Unidad de presión o tensión equivalente a la ejercida por la atmósfera al nivel del mar, y que es igual a la presión de una columna de mercurio de 760 mm de alto. RAE.

²³⁴ Bajo forma de metáfora, el doble significado está presente en expresiones coloquiales, donde una condición atmosférica física se aplica a una situación o espacio social. Por ejemplo “Había una atmósfera muy tensa, o muy relajada, una atmósfera tormentosa, un ambiente acogedor, etc.”

3. De las “esferas sonoras colectivas” a las “esferas sonoras individuales”

La ocupación de los “no-lugares” por la música es el resultado del encuentro entre las innovaciones tecnológicas y la creación musical. Desde el punto de vista de la creación musical, la posibilidad de una concepción “sobremoderna” de la música se inicia con Satie y su propuesta revolucionaria de otras formas de vivir y experimentar la música. En 1917 Satie acuña el término “música de amueblamiento” en una composición con una intencionalidad muy especial. Como describe Espinosa (2011) “escribió su gloriosa *Musique d’ameublement* (Música de amueblamiento, o bien: Música para amueblar) con una aspiración seria: que la música suene sin que el que escucha adopte alguna de las posturas, físicas o simbólicas, convencionales, es decir, que el público deambule por la sala, sin sentarse en una butaca frente a los músicos. Que la música sea parte de la estancia, como los muebles, o el decorado”²³⁵. De esta manera Satie componía, al mismo tiempo que establecía una propuesta musical perfecta para la música ambiente. La música como elemento de amueblamiento para los “no-lugares”. La música deja de ser el foco de atención, abandona el escenario y ya no es espectáculo. La propuesta musical respondía a otras formas de vivir y experimentar la música.

En definitiva, la posibilidad de crear “esferas sonoras colectivas” dónde los individuos comparten un mismo ambiente y experimentan estímulos sonoros similares. En el espíritu de la música ambiental se encuentra lo colectivo, lo social, aunque eso no excluye que en determinadas circunstancias la música ambiental que suena en las esferas colectivas llegue a provocar emociones individuales, debido a experiencias previas particulares. Es la fase de inicio de un proceso que, gracias a la tecnología del momento, permite construir ambientes musicales compartidos para los “no-lugares”, y que volvería a cambiar décadas más tarde gracias a las innovaciones tecnológicas, permitiendo personalizar los ambientes sonoros.

La música ambiental es una consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la comunicación: teléfono, radio e incluso internet. Sin las innovaciones en las tecnologías de la comunicación no hubiesen existido, en su origen, el Telarmonio (1906), el Telarmin y finalmente el hilo musical. El Telarmonio fue el primer instrumento

²³⁵ESPINOSA, Pablo. “Erik Satie, la música que siempre sonríe”. *Revista de la Universidad de México*. 2011. 87. pp, 105.

enteramente electrónico y polifónico, que además retransmitía su música a diferentes establecimientos y hogares de la ciudad a través de la línea telefónica.

La música automática es una música con propiedades especiales, al desvincularse la ejecución musical humana “in situ” y que permite su audición de forma simultánea en sitios muy diversos. Contiene la potencialidad, explotada en décadas posteriores con la música electrónica, de una uniformización que permite combinar las ventajas de la música conocida con su uso en segundo plano. Con la música ambiental, la música de masas experimenta una transformación que la convierte en música producida en masa. Un ejemplo claro de esto es las adaptaciones de canciones versionadas en piano bar electrónico, óptimas para transmitir hilo musical. El Telarmonio sería sustituido rápidamente por la radiodifusión y el hilo musical. En ese sentido, Satie realizaba una nueva lectura de la música y sus funciones sociales que se anticipa al apogeo de los medios de comunicación de masas. Hoy en día, el mundo social está musicalizado en su cotidianidad: en los autos, los lugares públicos, los centros comerciales, en los domicilios. La música está, gracias a la tecnología, por todas partes. Rodea y envuelve la cotidianidad integrándose en ella. Esa nueva realidad de la música es anticipada por Satie, con la grandeza de la composición orientada a dicho fin.

La música ambiental, en ese sentido, es heterogénea en sus sonidos (puede ser intencionalmente inadvertida o muy ruidosa, según el ambiente a amueblar) y en sus fuentes: preexistentes o compuesta con intencionalidad ambiental. Así, si cualquier música puede ser empleada para crear ambientes (al generalizarse, es el uso de la música lo que permite caracterizarla como ambiental, por ejemplo *La chica de Ipanema*), Satie crea la música intencionalmente para ser ambiental. Es esa línea creadora, componer para amueblar, la que ejercitaría (brevemente) en su época final Silvestre Revueltas, al componer en México su “Música para charlar”²³⁶ en 1939. En opinión de Espinosa (2011), la composición de la música ambiental, al menos considerando los dos grandes referentes (Satie y Eno) tenía unas propiedades musicales específicas. Así, Satie “Gustaba de hacer repetir y repetir y repetir el mismo compás, alargar la melodía, con pocas, cada vez menos notas, un anuncio del minimalismo que vendrá, pero en su caso con un sentido armónico denso, tan complejo como brutalmente sencillo”²³⁷.

²³⁶ESPINOSA, Pablo. “Erik Satie, la música que siempre sonrío”. *Revista de la Universidad de México*. 2011. 87. pp, 105.

²³⁷Pablo Espinosa “Erik Satie, la música que siempre sonrío”. *Revista de la Universidad de México*.

La música progresivamente va ocupando “no-lugares” y lugares durante todo el siglo XX. Una música que explora sus potencialidades, vinculada a las tecnologías y el desarrollo urbano. Así, por ejemplo, es utilizada en los ascensores de los grandes rascacielos y en los aviones para tranquilizar a quienes lo utilizaban, en los anuncios para motivar compras, en los cinematógrafos para ocultar el ruido de las maquinarias, etc. En sí misma, la música ambiental adquiere su propio significado por existir. Un “no-lugar” (hall de un hotel, por ejemplo) en los años 50 era más moderno por el hecho de tener música ambiente. La presencia de la música en estos “no-lugares” denotaba innovación y la música en todas partes era una novedad en sí misma. El medio de transmisión y su uso en los “no-lugares” transmitía simultáneamente la idea de moderno, en los términos de McLuhan²³⁸, donde el medio es también el mensaje. Ese valor social de la música ambiente permitía que entre sus propiedades se encontrara el de ser expresión de modernidad. Este hecho se enfatizaría por el empleo de nuevos procedimientos musicales, como es la música electrónica. En sus momentos de mayor intensidad, la música ambiente y la tecnología se fusionan mediante el empleo de los instrumentos electrónicos. La ecuación que se establecía, era que la Música ambiental = nuevas tecnologías = modernidad. Un rasgo fundamental de la música ambiental era la producción de modernidad como un rasgo adicional en el nivel de la connotación. Según Lanza (1994), es en los años cincuenta cuando aparecieron diferentes tipos de música ambiente ligados a la modernidad, gracias a los avances tecnológicos como el Muzak y estilos musicales como el Easylistening.

Precisamente, en su momento de apogeo, reaparece la propuesta creativa de Satie y otro gran compositor Brian Eno, compone música ambiente para los “no-lugares”, en la misma lógica creativa de la “Música para amueblar” o la “Música para charlar”. Eno escribía en la contraportada de su disco “Music for Airports” las diferencias que representaba su “música ambiental” respecto a las previas propias del hilo musical.

“El concepto de música diseñada específicamente como fondo ambiental del entorno fue inventada por la empresa Muzac Inc. en los años cincuenta, y desde entonces se ha conocido genéricamente como "Muzak". Las connotaciones que implica

2011. N° 87. Pag. 106

²³⁸ McLuhan M. y Fiore Q. (1967) *The Medium is the Massage*. Random House

el término están particularmente asociadas con el tipo de material que Muzac Inc. produce - temas fácilmente reconocibles arreglados y orquestados de forma suavizada. (.../...) Para crear una distinción entre mis propios experimentos en este área y los productos de las diversas firmas de música enlatada, he empezado a usar el término “Ambient Music”. En ese sentido, Eno, aún produciendo música ambiental, aspira a emplear registros musicales mucho más ambiciosos que la música Muzak.

“Mientras que las compañías de música enlatada parten de la idea de regularizar el ambiente a base de erradicar su idiosincrasia acústica y atmosférica, el Ambient Music está pensado para intensificar esos momentos. Mientras que la música de fondo se produce eliminado todo sentido de duda (y por tanto el interés real) de la música, el Ambient Music conserva estas virtudes. Y mientras su intención es "dar lustre" al entorno añadiendo un estímulo (supuestamente aliviando el tedio de las tareas rutinarias y nivelando los altibajos rítmicos del cuerpo) el Ambient Music está pensado para inducir a la calma y crear un espacio para pensar. El Ambient Music ha de ser capaz de asumir varios niveles de atención a la escucha, sin forzar ninguno en particular, ha de ser tan ignorable como interesante”²³⁹.

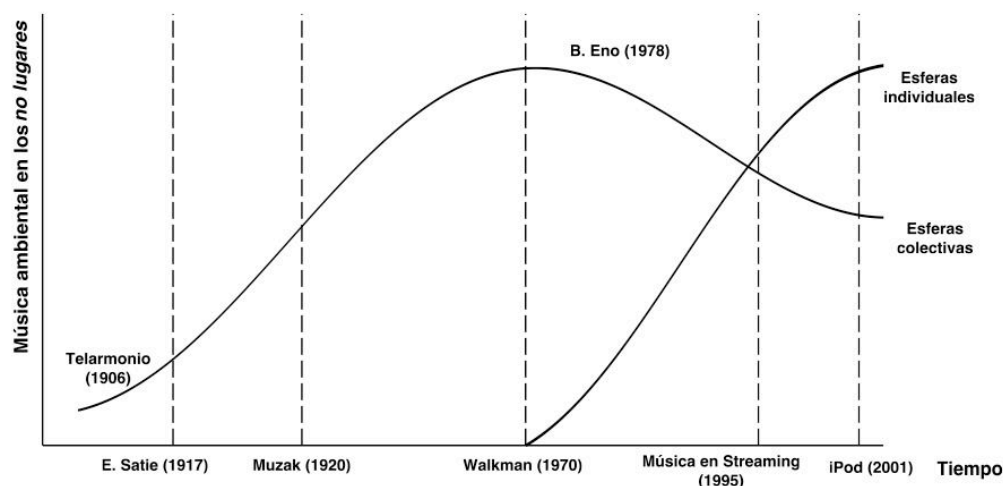
Desde una cierta perspectiva, y considerando la dinámica ya vista, Eno realiza un ejercicio de sofisticación creativa que realmente expresa el estado de madurez de una música con unas funciones claras, que él denomina dar lustre al entorno (amueblamiento de los “no-lugares”). Su refinamiento creativo es esencialmente, una diversificación de las funcionalidades de la música ambiental, a la que se le concede una interpretación y lectura alternativa que le otorga una mayor dignidad artística. Con él, el concepto de “música ambiente” se populariza, dando lugar a la aparición de múltiples colecciones de música preexistente, y en menor grado de nueva composición, orientada a ambientar. Eno realizó cuatro composiciones principales para diferentes ambientes: *Music for Airports* (1978), *The Plateaux of Mirror* (1980), *Day of Radiance* (1980), *On Land* (1982). Inicia su serie compositiva, precisamente, con el amueblamiento de un “no-lugar” fruto del desarrollo tecnológico y expresión de modernidad: los aeropuertos.

La música ambiente es consecuencia del desarrollo tecnológico y de la expansión de “no-lugares” que buscan humanizarse o poner en valor el uso de dichos contextos, dando ocasión para que en su fase cumbre, en torno a la década de los años 70, surgiese como un género musical (música ambiental), con una especialización topológica, dependiente del uso del “no-lugar”: aeropuertos, centros comerciales, salas de espera, etc. Es el apogeo del denominado hilo musical. En esta cumbre de creación de música ambiental y por desgracia para los compositores de dichas obras, la evolución tecnológica desvayó la música ambiental. Al igual que la tecnología permitió la

²³⁹ ENO, Brian. *Ambient 1: Music for Airports*. (Composition), 1978.

creación de burbujas ambientales colectivas, también facilitó las herramientas para disolver primero, e interiorizar después, el amueblamiento de los “no-lugares”. Y sucedió casi simultáneamente a las creaciones de Eno, con la aparición del Walkman y la portabilidad de las fuentes musicales. La llegada del Walkman a la vida cotidiana ayudó a que cada uno eligiera su música ambiental. La década de los setenta es la edad de oro de la música ambiental utilizada como burbuja colectiva. No obstante, la música ambiental para “no-lugares” es el producto de una época, y como producto está sometido a los ciclos de vida. Como cualquier otro producto, su uso había alcanzado la curva de maduración y comienza un declive, siendo reemplazada progresivamente por otra modernidad: la música individual. El ciclo de "la música ambiental" en las esferas colectivas sigue el proceso estándar de cualquier otro producto social.

El declive de la música ambiental colectiva, y las especializaciones ambientales que introduce Eno, nos permite identificar el surgimiento y desarrollo de otro tipo de burbuja ambiental musical. Por ello podemos diferenciar entre dos tipos de atmósferas o burbujas: las burbujas colectivas y las burbujas individuales. Gracias a la evolución tecnológica la elección de que música escuchamos en cada momento es una realidad. Ahora, cuando se está en una sala de espera, un autobús o un centro comercial, es posible elegir que música queremos escuchar y de esa manera elegir nuestro ambiente. La evolución tecnológica y la música ambiental van ligadas en el tiempo a nuestra relación social con el lugar de espera. Por ello las burbujas colectivas, progresivamente han sido sustituidas por la posibilidad de establecer burbujas ambientales individuales. Y esas nuevas fuentes de sonido portables, nuevamente, asociaron la idea de modernidad. Tras el Walkman llegó el iPod, y finalmente el mismo móvil adquiere las funcionalidades de ser un instrumento reproductor de música. La música ambiental se atomiza, y los ambientes musicales se convierten en objeto del *prosumidor*. Ya no se es el consumidor de música ambiental, sin control sobre el entorno musical. Ahora, en esta etapa, los individuos tienen la capacidad de construir su ambiente musical, personalizado y acorde con su estado de ánimo en ese momento. La música elegida puede ser absolutamente personal o incluso elegir por catálogo la música ambiental. Las plataformas de música en *streaming* sugieren listas de reproducción por estados de ánimo, o incluso por tipos de acciones concretas, como “para salir de fiesta”, “desayuno”, “por fin es viernes”.

Gráfico 1. Dinámicas de las músicas ambientales, los “no-lugares” y el cambio tecnológico

Fuente: Elaboración propia.

Una de las consecuencias es la profundización del aislamiento social que ya operaba en la definición de los “no-lugares”. Y nuevamente, la individualización de los ambientes musicales mediante estas nuevas tecnologías (esferas individuales) ha devuelto una inhumanidad diferente, y sin duda más profunda a los “no-lugares”. Es imposible, cuando una persona emplea los auriculares, saber dónde o en qué estado de ánimo se encuentra. Nuevamente, la ruptura de la relación social se hace presente en estos “no-lugares” de espera. La tecnología ha dado el círculo completo. Primero intentando humanizar los “no-lugares”, al precio de compartir el ambiente musical. Finalmente, concediendo libertad pero también una absoluta soledad. Las nuevas tecnologías permiten consumir información mientras consumes tiempo de espera, y la música ambiental se transforma en una elección individual. Los “no-lugares” virtuales se han multiplicado al ampliarse hacia la comunicación (internet). Eso permite, como en las muñecas rusas, generar música ambiente desde un “no-lugar” particular dentro de un “no-lugar” social. En resumen, hemos intentado exponer brevemente la función humanizadora de la música mediante la producción de atmósferas y amueblamiento de los “no-lugares” construidos por la modernidad. La música ambiental para los “no-lugares” es la música de una forma específica de vida cotidiana, en una cultura y para una sociedad que durante todo el siglo XX ha experimentado un desarrollo concreto. Sin duda la ilustra y ayuda a comprenderla.

Referencias Bibliográficas

A.A.V.V. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Ed. UPC, Barcelona, 2000, pp, 101.

ALAMINOS FERNÁNDEZ, Antonio. “La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa”. En: *OBETS Revista de Ciencias Sociales*. Universidad de Alicante. (2014). n. 9 (1), pp, 15-42.

ARISTIZABAL, Amaia Jiménez, CONEJERO LÓPEZ, Susana, RIVERA, Joseph de, PÁEZ ROVIRA, Darío. “Alteración afectiva personal, atmósfera emocional y clima emocional tras los atentados del 11 de marzo”. *Ansiedad y estrés*, (2004) 10, n. 2-3, pp, 299-312.

AUGÉ, Marc. *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 1992.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Madrid. Ed. Gedisa. 1996.

CHURBA, Carlos Alberto, *La Creatividad*. Ediciones Dunken. Buenos Aires. 1995.

CERCEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1.Arts de faire*, Gallimard, "Folie-Essais".1990.

DENORA, Tia. *Music in everydaylife*. Cambridge: Cambridge UniversityPress. 2000.

ENO, Brian. Ambient 1: Music for Airports. (Composition), 1978.

ENO, Brian. Ambient 2 The Plateaux of Mirror. (Composition), 1980.

ENO, Brian. Ambient 3 Day of Radiance. (Composition), 1980.

ENO, Brian. Ambient 4 On Land. (Composition), 1982.

ESPINOSA, Pablo. “Erik Satie, la música que siempre sonríe”. *Revista de la Universidad de México*. 2011. 87. pp, 105.

GRUEN, Victor. *El corazón de nuestras ciudades. La Crisis Urbana: Diagnóstico y Curación*. Eds. Marymar. 1978.

LANZA, Joseph. *Elevator music: a surreal history of muzak, easy-listening and other moodsong*. New York, United States: St. Martin's Press. 1994.

MCLUHAN, Marshall. *The Medium is the Massage*. Random House. 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non-Sens*, París: Nagel, 1948.

NAVALLES, Jahir. "Prolegómenos a la Psicología Social: La Idea de Atmósfera en la Psicología de la Colectividad". *Cinta Moebio* (2006). 27, pp, 284-302.

NAVALLES, Jahir. "Idea de atmósfera. Psicología social y otros prolegómenos". *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*. (2008). 13, pp, 307-316.

SATIE, Erik. *Cuadernos de un mamífero* (Ornella Volta ed.). (M. C. Llerena, Trad.) París, Francia: El Acantilado.1999.

VILLODRES, Carmen Ortega, GARCÍA HÍPOLA, Giselle, TRUJILLO CERREZO, José Manuel. La influencia de la atmósfera política local sobre la conducta electoral. Un estudio del voto socialista en las elecciones locales andaluzas de 2011. *Revista internacional de sociología*, (2013). 71, n. 3, pp, 617-641.