



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

**“AHUMADA MUZAK:  
Aproximaciones al sistema de música ambiental instalado en los principales paseos  
peatonales de Santiago Centro entre los años 2003 y 2008”**

Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología

ALUMNO: Juan Carlos Poveda Viera  
PROFESOR GUÍA: Rodrigo Torres Alvarado

SANTIAGO  
MAYO DE 2010

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

“AHUMADA MUZAK:  
Aproximaciones al sistema de música ambiental instalado en los principales paseos  
peatonales de Santiago Centro entre los años 2003 y 2008”

Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología

ALUMNO: Juan Carlos Poveda Viera  
PROFESOR GUÍA: Rodrigo Torres Alvarado

SANTIAGO  
MAYO DE 2010

## **Agradecimientos:**

... a la **Vicerrectoría de Asuntos Académicos** y el **Departamento de Postgrado y Postítulo** de la **Universidad de Chile**, por su determinante apoyo para la realización de esta tesis mediante el programa “**Beca de Estadías Cortas de Investigación**”, el cual hizo posible una estancia de trabajo con el **Dr. Josep Martí** en la institución **Milá i Fontanals** (organismo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas – **CSIC**-, sede Barcelona)

... a Rodrigo Torres y todo el equipo del magíster

... a Josep Martí, por su generosidad, paciencia y consejos claves

... al colectivo Ciudad Sonora, Barcelona

... al personal del CSIC

... a Mireya Valdebenito, por su generosidad y consejos

... a Mari Carmen y Pedro, por su infinita cordialidad y amistad

... a Carla Podestá por su aceptación y comprensión

...a Sebastián Zúñiga por su ayuda, sobre todo en el trabajo audiovisual

... y por supuesto a toda mi generación – “Campo Unitario”-,  
por su humor y compromiso humano.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>I. <u>Marcos referenciales</u></b>	<b>10</b>
I.I La música ambiental. Apuntes para una aproximación inicial	11
I.II Estado de la cuestión	21
I.III Descripción del caso “Santiago al Aire”	30
I.IV Modelos a utilizar	34
<b>II. <u>Propuesta metodológica</u></b>	<b>38</b>
II.I Definición del tipo de estudio empleado	39
II.II Pregunta central, problemática y objetivos	39
II.III Hacia la definición del “objeto de estudio”	41
II.IV Etapas de aproximación	41
<b>III. <u>Registro y análisis de discursos adversos a la música ambiental</u></b>	<b>43</b>
III.I Crítica desde los estudios de paisaje sonoro y ecología acústica	45
III.II Crítica desde su consideración de atentado al “silencio” y al perímetro personal	50
III.III La música ambiental vista como agente de totalitarismo y control social	56
III.IV Crítica desde su consideración de “trato denigrante” para la música	64
III.V Crítica a partir de su no-performance: la música como un no-ritual	70
<b>IV. <u>Definición de discursos en relación al caso “Proyecto Santiago al Aire”</u></b>	<b>75</b>
IV.I Aproximaciones al campo de estudio	76
IV.II Definición de discursos de los receptores	84
IV.III Definición de discursos de los emisores	96
<b>V. Conclusiones</b>	<b>99</b>
<b>VI. Bibliografía</b>	<b>107</b>
<b>VII. Anexos</b>	<b>117</b>



## Introducción

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.

Hoy, la mirada está en quiebra, ya no vemos nuestro futuro, hemos construido un presente hecho de abstracción, de no-sentido y de silencio. Sin embargo, hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas. Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles.<sup>1</sup>

Mencionar el término “música ambiental” puede instalar diversos imaginarios: música para fiestas y ceremonias, música de locales nocturnos, música en tiendas y centros comerciales, música de las “esperas” en una llamada telefónica, consulta médica, estación de metro o ascensor, música para medios televisivos, radiales o cinematográficos, música para sonorizar dispositivos electrónicos, etc. En definitiva, una música más cercana a la idea de “música funcional” que al concepto de “música de arte” establecido por el canon occidental.

Sin embargo, asumiendo el amplísimo espectro de nociones, valores, usos y funciones que pueda comprometer el término, esta investigación más bien se configura **a partir de su faceta como producto comercial, distribuido por empresas especializadas y consistente en una instalación sonora que, por medios electrónicos, emite un repertorio musical programado y procesado para una funcionalidad determinada, considerando las características del espacio físico intervenido y las dinámicas sociales que transcurren dentro de él.** Es decir, no se está hablando de trabajadores que ambientan personalmente su lugar de trabajo. Tampoco de un conjunto musical actuando en espacios de uso público. Se está

---

<sup>1</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 11

hablando de intervenciones y dominios que, asistidos tecnológicamente, sonorizan nuestra experiencia diaria.

En este sentido, un estudio de las músicas ambientales remite a enfrentar una presencia sonora cada vez más ubicua, presencia que deviene como consecuencia del creciente desarrollo de una tecnología en captación, almacenamiento y reproducción de sonido surgida hacia finales del siglo XIX, la cual ha ido forzando el reconfigurar las reflexiones más elementales no sólo en lo que refiere a estética musical, sino que a todo nuestro universo – o imaginario- sonoro.

Sin embargo, y a pesar de que estas músicas ya forman parte de nuestra “dieta social”<sup>2</sup>, el sólo hecho de proponer una discusión académica sobre música ambiental generalmente provoca actitudes de burla o rechazo, revelándose, en el fondo, un desconocimiento de los alcances del tema y una excesiva y anacrónica focalización en los objetos musicales tradicionales.<sup>3</sup>

En consecuencia, detrás de esta supuesta indiferencia al respecto resulta interesante – o por lo menos “sospechoso”- comprobar la gran cantidad de discursos adversos que la música ambiental provoca, sobre todo dentro de circuitos musicales (conservatorios, sociedades de melómanos, emisoras de radio de “buena” música, etc.). Basta un breve catastro de la literatura referente al tema para comprobar el predominio de vehementes enjuiciamientos negativos y catastrofistas pronunciados en picada contra esta práctica sonora.

En comunión con esta figura del rechazo como eje discursivo resulta pertinente citar a Martí en su trabajo “El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica”<sup>4</sup>:

La historia musical de un país, de una cultura o de un grupo humano en general no se deduce tan sólo de las realizaciones concretas: sus instrumentos, estilos, obras creadas, etc., sino también a partir de lo que no se hace, de lo que se calla o de lo que se rechaza. Tomando en consideración esta última idea, dentro de los mecanismos culturales que conforman la práctica musical de cualquier pueblo, podemos constatar fácilmente la existencia de unos patrones culturales que articulan una voluntad social de

---

<sup>2</sup> Lanza, 1995: p. 4

<sup>3</sup> Al respecto consultar MacLeod, 1979: p. 18; Lanza, 1995: p. 2 - 5

<sup>4</sup> Martí, 1996 (a)

rechazo hacia determinados elementos configurativos del fenómeno musical: la no aceptación de un instrumento musical, de un estilo, de un género, de unas ideas, etc. (...) Para una cultura, es tan sintomático aquello que se acepta como aquello que se rechaza, y la gran ventaja que para el analista poseen los patrones de rechazo frente a los de afirmación es que muy a menudo – tanto individual como socialmente- se es más consciente de lo que se rechaza que de lo que se acepta.<sup>5</sup>

Más adelante, Martí expondrá que los patrones de rechazo forman parte de la evolución de todo sistema cultural, el cual puede explicarse a partir de la confrontación dialéctica que se produce a todo nivel entre patrones de afirmación y patrones de rechazo, pudiendo constituir estos últimos una categoría de análisis para el musicólogo:

Para el musicólogo, el interés del estudio de los patrones de rechazo estriba no tan sólo en el hecho de que nos marcan de manera muy clara unas preferencias culturales, en nuestro caso de orden cultural, sino que estos patrones constituyen al mismo tiempo el exponente de una serie de valores, actitudes, significados y funciones, elementos todos ellos imprescindibles para llegar a conocer el funcionamiento de una cultura en un lugar y momento determinados. Los patrones de rechazo constituyen una categoría de análisis del fenómeno musical – considerado como cultura- en los cuales convergen tanto elementos de naturaleza intrínsecamente musical como elementos propios de un más amplio orden sociocultural, y representan, por tanto, buenos campos de observación por lo que se refiere a las relaciones entre música y contexto sociocultural.<sup>6</sup>

Ahora, si bien la figura de rechazo constituye el paso inicial de esta tesis, su objetivo más gravitante radicará en entrever una red discursiva más amplia, la cual, aparte de registrar la tendencia crítica hacia las músicas ambientales, considere también componentes de indiferencia o afirmación hacia esta práctica musical, obteniendo así una visión más integradora y, por qué no, más fidedigna.

De este modo, luego de retratar a nivel global las tendencias de rechazo hacia la música ambiental se buscará definir un panorama discursivo en relación a un caso

---

<sup>5</sup> Martí, 1996 (a): p. 257-258

<sup>6</sup> Martí, 1996 (a): p. 258



específico y local, el proyecto municipal “**Santiago al Aire**”, el cual consistió en la emisión de música ambiental en los paseos peatonales con mayor tránsito de la comuna Santiago Centro<sup>7</sup> durante los años 2003 al 2008.

Concluyendo, cabría destacar que el motor de esta investigación obedece al afán de repensar constantemente sobre el rol de la música dentro de la eventualidad sonora del cotidiano, rol muy distinto al que desempeña en la sacralidad de un concierto, donde es percibida, por lo menos en teoría, mediante una audición “concentrada”. En este sentido, nuestra propuesta va por reflexionar sobre dinámicas musicales cercanas más bien a un modo de “recepción distraída”<sup>8</sup> – o, más específicamente, de “escucha distraída”<sup>9</sup>- dentro de una intención de “escucha ambiental”, abogando por instalar en la reflexión musicológica una diversidad de problemáticas sobre nuestra relación con el espacio, tradición e identidad cultural, así como con la naturaleza de nuestras vivencias estéticas.<sup>10</sup> En términos de Marta García Quiñones:

En nuestra vida cotidiana de habitantes del llamado “mundo occidental” abundan las situaciones en que la música suena mientras estamos ocupados en alguna otra actividad. Es cierto que en la mayor parte de los casos se trata de música grabada, difundida por medio de altavoces; hoy en día es sobre todo así como escuchamos música. Ante la presencia constante de música grabada la actitud del oyente distraído, que presta atención a los estímulos sonoros sólo de manera intermitente, se ha convertido prácticamente en norma: es lo que llamamos “escucha ambiental”. (...).

[Nuestro objetivo inicial entonces sería] iluminar una cuestión que, cuando aparece en el debate público, lo hace más a menudo en términos de “música ambiental” que de escucha, lo que en nuestra opinión no facilita la reflexión. Así, nos encontramos por un lado con las quejas legítimas de aquéllos a quienes ofende la imposición de música de fondo en lugares públicos, pero que acaso no sean conscientes de que incluso cuando ellos mismos deciden qué música escuchar, no siempre le prestan atención. Por otro lado, como nos demuestra el uso del sonido en el cine, la televisión,

---

<sup>7</sup> La denominación popular “Santiago Centro” alude al sector más céntrico y concurrido de la comuna de Santiago, capital de la Provincia de Santiago (Región Metropolitana, Chile).

<sup>8</sup> A modo de introducción a esta problemática consultar Yúdice, 2007: p.17 - 29

<sup>9</sup> [http://217.16.255.8/Obert/EP00023/cat/seminari\\_musica.swf](http://217.16.255.8/Obert/EP00023/cat/seminari_musica.swf)

<sup>10</sup> [http://217.16.255.8/Obert/EP00023/cat/seminari\\_musica.swf](http://217.16.255.8/Obert/EP00023/cat/seminari_musica.swf)

la publicidad y los medios en general, así como en algunas creaciones populares o de vanguardia, existe una conciencia bastante extendida del carácter cultural del concepto de música y por lo tanto de la continuidad entre sonido y ruido. En esa línea, algunos reivindican la ambientalidad como valor musical –con la etiqueta genérica de *ambient music*, que incluiría la obra de Satie y de sus continuadores, de John Cage y Brian Eno hasta Curd Duca– y hasta se percibe una apertura hacia formas de escucha distintas, incluso en el marco tradicional del concierto. A nuestro entender, estas cuestiones reclaman un tratamiento conjunto desde el punto de vista del “oyente ambiental” y desde la clara conciencia del carácter cultural de las prácticas de escucha. Más allá de los lugares comunes que han condicionado el estudio de la música a lo largo de la historia –en particular, el paradigma de la escucha de concierto–, aparece un gran número de situaciones que resulta urgente observar e intentar explicar. Y para ello se necesita un instrumental teórico nuevo.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> García, 2008: p. 9-10. La anotación entre corchetes corresponde a una contextualización nuestra.

**I. MARCOS REFERENCIALES**

## I.1 Música ambiental. Apuntes para una aproximación inicial.

Entre las etiquetaciones surgidas para remitirse a la faceta de música ambiental considerada por esta tesis es posible encontrar una gran diversidad de términos, generalmente de vaga precisión semántica: *Elevator Music*, *Background Music*, *Functional Music*, *Piped Music*, *Bussiness Music*, *Programmed Music*, *Enviromental Music*, *Space Music*, *Mood Music*, *Lift Music*, *Beautiful Music*, *Light Music*, *Easy Listening Music*, etc. En lengua hispana es posible hablar de “Hilo musical”, o incluso, del género “Música orquestada”. Sin embargo, quizás la denominación más usada dentro del ámbito académico sea *Muzak*.

Martí introduce al término indicando que en el vocabulario musicológico se habla con mucha frecuencia de *Muzak* para referirse a las músicas ambientales difundidas a través de medios electrónicos y que el término no es sino el nombre comercial de la primera empresa que, surgida en 1934 en Estados Unidos, ofrecía a sus clientes música por vía telefónica.<sup>12</sup>

Si bien varios autores reconocen en *Muzak Corporation* no sólo décadas de liderazgo dentro del rubro<sup>13</sup> sino además una importante fuente de información para sus estudios sobre el fenómeno, la mayoría repara en la poca precisión del término, dado que este remite a un universo demasiado amplio. Al respecto, Lanza señala que si bien es habitual que cualquier música de carácter ambiental sea etiquetada como *Muzak*, hay que considerar que el término sólo hace alcance a la marca registrada de una compañía, como *Kleenex*, *Xerox* o *Vaseline*, con la evidente diferencia que los productos de *Muzak* no pueden ser ofrecidos en un estante o vitrina.<sup>14</sup> En este sentido, Sterne añade que “toda música grabada es, al menos, potencialmente *Muzak*.”<sup>15</sup> Mac Leod precisa aún más, indicando que el término sólo hace alusión a la música producida por aquella empresa - tanto en su formulación como en su aplicación-, no resultando entonces un término genérico. Por este motivo este último autor opta más bien por *Programmed Music* (“música programada”) en referencia general a todo

---

<sup>12</sup> Martí, 2002. Ver: [www.muzak.com](http://www.muzak.com)

<sup>13</sup> De todas formas es interesante consultar cifras que indicarían en los últimos años un dcaimiento en el reinado de la empresa. Al respecto ver: [http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak\\_Holdings](http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_Holdings)

<sup>14</sup> Lanza, 1995: p. 4

<sup>15</sup> Sterne, 1997: p. 24. Traducción personal.

sistema emisor de música pregrabada aplicada en entornos comerciales, industriales y de oficina.<sup>16</sup> De hecho, autores como Lanza, apoyándose en el imaginario urbano estadounidense, harán uso del término *Elevator Music* (“música de ascensor”)<sup>17</sup>.

Ahora bien, independiente de esta discusión terminológica, es interesante destacar que, por lo menos en lo que refiere a la sociedad estadounidense, el término ya se da por sentado, trascendiendo de su estatus de marca registrada a su uso en el lenguaje cotidiano.<sup>18</sup> De hecho, Eno considera que el término pasó a convertirse - sobre todo a partir de los años cincuenta- en la denominación genérica más frecuente para referirse a esta práctica musical.<sup>19</sup> En adición, autores como Radano optarán de todas formas por hablar de Muzak al referirse genéricamente a toda forma de música programada<sup>20</sup>.

En consecuencia, resulta obvio entender que la recurrencia al término Muzak – nombre supuestamente obtenido por el fundador de la empresa mezclando *Music* y *Kodak*<sup>21</sup>- no resulta gratuita. Por esta razón resulta esclarecedor entregar una breve reseña a la historia de esta corporación.

Los inicios de Muzak Corporation - ubicada actualmente en Seattle, Washington- se deben a George Owen Squire (1863-1934). Oriundo de Dryden, Michigan, este inventor y militar con 36 años de carrera<sup>22</sup> es citado por Lanza como un “héroe no reconocido de la era electrónica”<sup>23</sup>.

Owen desarrolló la tecnología para transmitir la emisión de un fonógrafo a través de cables eléctricos, tecnología que, luego de patentar en 1922, se convirtió en la base de la empresa que fundaría 12 años después, justo antes de morir.

Los primeros usuarios de los servicios de Muzak Corporation fueron los residentes del sector colindante al lago Erie, en Cleveland, Ohio, quienes pagaban

---

<sup>16</sup> MacLeod, 1979: p. 19. Autores como Sterne también hacen uso de este término (ver Sterne, 1997: p. 24)

<sup>17</sup> Lanza, 1995: p. iv

Para abordar la incidencia de Muzak en la sociedad estadounidense resulta indispensable revisar el trabajo de Joseph Lanza.

<sup>18</sup> Greene, citado en Sterne 1997: p. 23

<sup>19</sup> Eno, 1996: p. 296

<sup>20</sup> Radano, 1989: p. 459 (nota 1)

<sup>21</sup> Lanza, 1995: p. 30; Consultar también observaciones de Groom, 1996: p. 6

<sup>22</sup> <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>23</sup> Lanza, 1995: p. 23

mensualmente un dólar y medio por el acceso a tres canales de entretenimiento en audio, los cuales abarcaban desde músicaailable hasta noticias.<sup>24</sup>

Luego del servicio dado en Cleveland, la empresa cambia de enfoque al darse cuenta de la imposibilidad de competir con la popularidad de las radioemisoras, comenzando entonces a ofrecer servicios de ambientación musical en hoteles y restaurantes en la ciudad de Nueva York. Al poco tiempo, se da el paso que consolida a Muzak en el mercado: la misma aplicación de sus servicios, pero esta vez en áreas de trabajo como oficinas o talleres industriales.

En comunión con la aplicación de Muzak en ambientes laborales, se acentuaron los estudios en torno a la figura de la música como herramienta de estimulación. Al respecto Lanza cita como precedente las experimentaciones de T. A. Edison quien, asistido por un tal *Dr. Bingham*, elaboró y recopiló cuadros que describían los cambios de humor en las personas luego de escuchar sus fonógrafos. Tiempo después, hacia 1915, aplicó estos estudios emitiendo una seleccionada programación musical, estudiando esta vez sus efectos sobre los trabajadores.<sup>25</sup> Más adelante, a mediados de los años treinta - ya con Muzak Corporation dándose a conocer en el mercado-, un estudio del Stevens Institute of Technology, New Jersey, mostró los resultados exhibidos: “la música funcional” es capaz de reducir el ausentismo en un 88% y en un 53% las salidas previas al término de jornada.<sup>26</sup> En otro estudio, S. Wyatt y J. N. Langdom publican el estudio “Fatigue and Boredom in Repetitive Work” (1937)<sup>27</sup>, el cual demuestra que la aplicación de música funcional reduce la fatiga, amortigua el aburrimiento y, como resultado, provoca un aumento en la productividad.<sup>28</sup>

De este modo, la posibilidad de crear un nuevo aliado empresarial provocó un gran interés en demostrar científicamente el incremento en la eficiencia y productividad por el uso de este tipo de sonorización, y no sólo en ambientes laborales humanos, sino también, por ejemplo, en una granja de McKeesport, Pennsylvania, donde se

---

<sup>24</sup> <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>25</sup> Lanza, 1995: p. 13

<sup>26</sup> Lanza, 1995: p. 42-43;

<http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>27</sup> S. Wyatt & J. N. Langdom, “Fatigue and Boredom in Repetitive Work”. Reporte n° 77 del Medical Research Council’s Industrial Health Research Board, Londres, 1937.

<sup>28</sup> Lanza, 1995: p. 43

demostró el aumento en la producción de leche en vacas expuestas a la audición de “El danubio azul”.<sup>29</sup>

Ahora, si bien una serie de estudios siguió comprobando la relación entre la emisión de música ambiental y el alza en la eficiencia y “bienestar” del trabajador, la mayor puesta a prueba para una joven Muzak Corporation llegó como consecuencia de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. Las altas demandas de producción armamentista exigieron los servicios de la empresa, pero esta vez a gran escala. Millares de fábricas, arsenales, astillerías y diversos tipos de talleres industriales, sonorizados con éxitos como “Victory Polka”<sup>30</sup>, “Deep in the Heart of Texas”<sup>31</sup> o “Swinging on a Star”<sup>32</sup>, fueron testigos de un alza general en la productividad de un 11%.<sup>33</sup>

Cuando la guerra concluyó, la eficacia de Muzak ya había convencido definitivamente a la industria estadounidense. Así entonces, grandes compañías como Federal Reserve Bank, National City Bank, Prudential Life Insurance Company, Bell Telephone o McGraw-Hill Publishing Company, solicitaron los servicios de Muzak Corporation.<sup>34</sup>

En menos de dos décadas de historia los servicios de la empresa estaban instalados no sólo en varias de las corporaciones más grandes de la nación estadounidense sino también en centenares de empresas más pequeñas, sobre todo después de 1953 con el desarrollo del “M8R”, aparato reproductor de cinta que permitió a Muzak cambiar sus grabaciones del fonógrafo al formato de cinta magnética de audio y automatizar su red de transmisiones, haciéndola económicamente viable en comunidades con poblaciones bajo los 25.000 habitantes.<sup>35</sup>

En consecuencia, la compañía acentuó su inversión en investigación tecnológica y en estudios referentes al diseño de programación musical y los efectos que este era capaz de lograr en el trabajador. De este modo, sus ingenieros

---

<sup>29</sup> Lanza, 1995: p. 43;

<sup>30</sup> Letra y música: Sammy Cahn. [http://www.songwritershalloffame.org/discog\\_song\\_list.asp?exhibitId=5](http://www.songwritershalloffame.org/discog_song_list.asp?exhibitId=5)

<sup>31</sup> Letra: June Hershey/ Música: Don Swander. [http://en.wikipedia.org/wiki/Deep\\_in\\_the\\_Heart\\_of\\_Texas](http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_in_the_Heart_of_Texas)

<sup>32</sup> Letra: Johnny Burke/ Música: Jimmy Van Heusen. [http://en.wikipedia.org/wiki/Swinging\\_on\\_a\\_Star](http://en.wikipedia.org/wiki/Swinging_on_a_Star)

<sup>33</sup> <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>; Para una descripción más detallada del rol de Muzak en la industria militar estadounidense de este período consultar Lanza, 1995: p. 44-45

<sup>34</sup> Lanza, 1995: p. 47

<sup>35</sup> Lanza, 1995: p. 53

desarrollaron entonces un proceso patentado como “Stimulus Progression” (“Estimulación progresiva”), el cual tenía como primer fin contrariar la tendencia natural del cuerpo humano a bajar su rendimiento en ciertos períodos del día - generalmente hacia el final de la mañana y a media tarde-. La música era emitida en intervalos regulares de quince minutos intercalados por intervalos de silencio de la misma duración; además, cada intervalo musical hacía su aparición con un nivel de intensidad de emisión superior al que le antecedía. En consecuencia, el nivel general de emisión iba elevándose de intervalo en intervalo hasta lograr su máxima intensidad en los períodos horarios de menor rendimiento laboral. David O’Neill, por entonces representante de Muzak Corporation, explica la aplicación del proceso:

La corriente debe ir contra la curva de fatiga profesional. Cuando el empleado llega, por la mañana, está generalmente de buen humor, y la música será tranquila. Hacia las diez y media de la mañana, empieza a sentirse un poco fatigado, tenso, así que le damos un golpe de fusta con una música apropiada. Hacia la mitad de la tarde, es probable que la fatiga se haga sentir de nuevo: nosotros los despertamos una vez más con un aire ritmado, generalmente más rápido que el de la mañana.<sup>36</sup>

De acuerdo con los resultados de varios estudios conducidos por la misma empresa, la aplicación de Stimulus Progression aumentó la concentración mental de los trabajadores, bajó su presión arterial y elevó la productividad.<sup>37</sup> Ahora bien, el hecho de que la emisión de esta música funcional se haya dado intercalando intervalos regulares de música seguidos de otros de silencio no sólo obedeció al comportamiento de la atención en la mente humana, sino también a evitar que el sonido emitido se convirtiese en una imposición distractora<sup>38</sup>, perdiendo su “efecto beneficioso” en los trabajadores.<sup>39</sup> Se trataba de una música que debía ser “oída” pero no “escuchada”<sup>40</sup>; “una música que no produjese tensiones ni una escucha activa. Por ello se evitaban

---

<sup>36</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 166

<sup>37</sup> <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>38</sup> Duguid s/f

<sup>39</sup> MacLeod, 1979: p. 21

<sup>40</sup> Considerando la ceremoniosa oficialidad del “Diccionario de la Lengua Española” de la RAE – vigésima segunda edición-, es menester diferenciar al verbo “escuchar” en contraste al verbo “oír”, refiriéndose el primero a la recepción activa (atenta) de sonidos mientras que el segundo a su recepción pasiva (mera percepción).

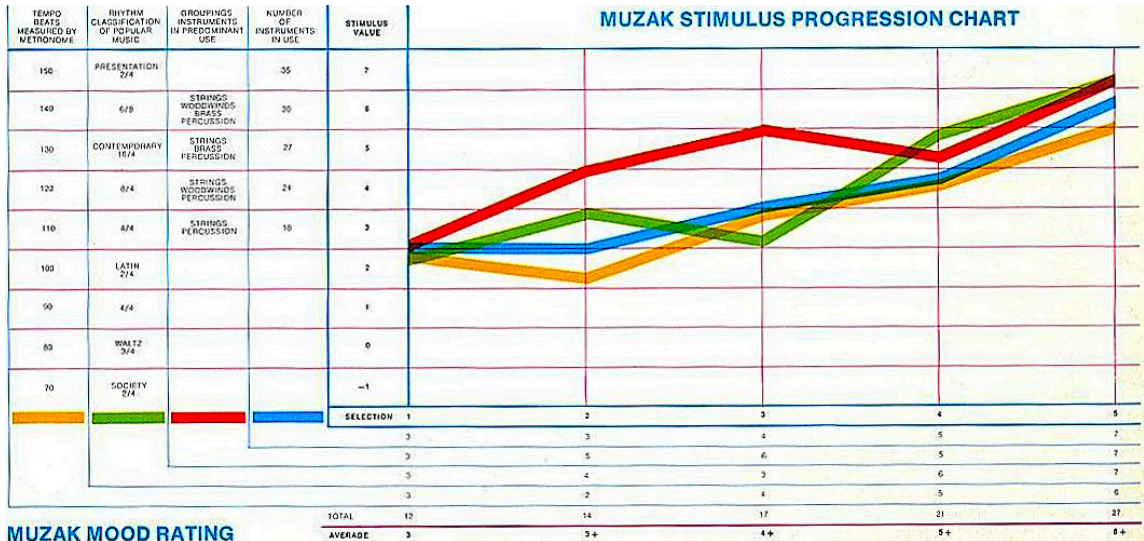


las partes cantadas para que el texto no fuese motivo de distracción. Su volumen era moderado. La música no se circunscribía a un género en particular, pero se evitaban los hit parades así como las frecuencias muy altas o muy bajas, (...).<sup>41</sup> De esta forma, esta música demandaba un bajo nivel de atención y su valor estimulador estaba determinado por factores como el tempo, ritmo, instrumentación y tamaño de la orquesta.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Martí, 2002

<sup>42</sup> Duguid s/f. Para una descripción más detallada del proceso Stimulus Progression consultar Lanza, 1995: p. 48-49 y MacLeod, 1979: p. 19-24.



TEMPO BEATS MEASURED BY METRONOME	RHYTHM CLASSIFICATION OF POPULAR MUSIC	GROUPINGS INSTRUMENTS IN PREDOMINANT USE	NUMBER OF INSTRUMENTS IN USE	STIMULUS VALUE
150	PRESENTATION 2/4		35	7
140	6/8	STRINGS WOODWINDS BRASS PERCUSSION	30	6
130	CONTEMPORARY 16/4	STRINGS BRASS PERCUSSION	27	5
120	6/4	STRINGS WOODWINDS PERCUSSION	24	4
110	4/4	STRINGS PERCUSSION	16	3
100	LATIN 2/4			2
90	4/4			1
80	WALTZ 3/4			0
70	SOCIETY 2/4			-1

**SELECTION**

En la imagen superior se aprecia un gráfico del proceso Stimulus Progression. Cada parámetro contemplado - tempo, ritmo, instrumentación y tamaño de la orquesta- se encuentra con un color específico, y su combinación "correcta" conduce a una curva ascendente en cuanto a resultados de eficiencia laboral.

En el detalle del mismo gráfico (imagen izquierda), se observan los parámetros de estimulación, los cuales aumentarán su valor en relación directa a la velocidad del pulso, al número de instrumentos empleados y al tipo de orquestación usada. Obsérvese la relación entre estos valores y los géneros musicales contemplados.

Imagen obtenida de:  
[http://wesclark.com/am/muzak\\_graph.jpg](http://wesclark.com/am/muzak_graph.jpg)

En este sentido, Martí hace notar que, aunque con mucha frecuencia se utilice el término Muzak de manera generalizadora, en realidad este denomina algo más que simplemente música ambiental.<sup>43</sup> Al respecto, Duguid advierte: “Resulta importante comprender que ‘Muzak’ no es simplemente otro término para designar la música ambiental sino el nombre de una corporación estadounidense, y el indicador de algo más sofisticado operando. (...) Muzak es sonido científicamente diseñado, música funcional más que entretenimiento.”<sup>44</sup>. Según Lanza, “es música elaborada y programada para entornos laborales con el fin de reducir la tensión, combatir la fatiga y aumentar las ventas”<sup>45</sup>. Más esclarecedores resultan los archivos de literatura promocional de la compañía:

(...) la música es arte, pero Muzak es ciencia. Y cuando usted contrata la ciencia de Muzak: en una oficina, los trabajadores tienden a producir más, de manera más eficiente, y a sentirse más felices. En una planta industrial, la gente se siente mejor y, reduciendo la fatiga y la tensión, sus labores parecen menos monótonas. En una tienda comercial, las personas parecen consumir de manera más relajada y sin apuros. En un banco, los clientes actúan por lo general más tranquilos, y los cajeros y demás personal, más eficientes. En general, la gente se siente mejor donde están; ya sea durante su jornada laboral o en su tiempo libre. Muzak es todo esto y más. Por eso es que decimos que Muzak es mucho más que música.<sup>46</sup>

Hacia el final de los años cincuenta, luego que la empresa cambiara su vía de transmisión de las líneas telefónicas a los canales de la Frecuencia Modulada, no sólo creció la cantidad de auditores, sino también la variedad de ambientes en los que se comenzó a emitir la música de Muzak. Se ambientaron trenes, aviones y otros tantos y diversos espacios de tránsito humano, incluida la Casa Blanca en el período de Eisenhower (1953-1961). Hasta la nave Apolo XI contó con esta sonorización en su primer viaje a la luna (1969).

---

<sup>43</sup> Martí, 2002

<sup>44</sup> Duguid, s/f. Traducción personal.

<sup>45</sup> Lanza, 1995: p.4

<sup>46</sup> Citado en Duguid, s/f. Traducción personal.

La expansión de Muzak Corporation estaba lejos de detenerse, sobre todo considerando que su inversión en tecnología siempre fue la óptima. De hecho, a mediados de los años setenta, la inclusión en una computadora de la creciente discoteca Muzak agilizó las programaciones, y, hacia finales de la misma década, la compañía comienza a reemplazar la transmisión vía frecuencia modulada por la satelital.<sup>47</sup>

Como era de esperarse, toda esta expansión y diversificación también reconfiguró la filosofía de la empresa en torno a su producto musical, tanto en su finalidad estética como funcional.<sup>48</sup>

Citando a Martí, esta primera idea de música funcional patentada por Muzak Corporation dio paso a otras formas de entender la música ambiental. De este modo, es posible identificar dos filosofías diferentes en cuanto al uso de la música funcional de carácter ambiental: una ligada al viejo concepto de Muzak y otra orientada principalmente al espectro del marketing:

Por una parte, sigue vigente la tradicional idea de la «música de fondo», válida para empresas de todo tipo: fábricas, establecimientos comerciales, aeropuertos, etc. Por otra parte, se ha desarrollado lo que en lenguaje técnico se denomina «música en primer plano» [*Foreground Music*], modalidad que obtiene una aceptación cada vez mayor, especialmente en los establecimientos comerciales. (...) Si en los canales de música instrumental ésta se presenta siempre con un volumen muy discreto y de manera pretendidamente impersonal, la concepción de la música de primer plano, pensada sobre todo para establecimientos comerciales, es en cambio radicalmente diferente. Ya no se trata precisamente de una mera música de fondo, de una música tan sólo para ser oída sino también para ser escuchada. Por esta razón, no se rehúye la posibilidad de que los intérpretes sean identificados. En las programaciones de música de primer plano hallamos piezas originales – no meras versiones–, música vocal o instrumental, el volumen sonoro es obviamente mayor que en el caso de la música de fondo, y la programación musical, lejos de ofrecerse de una manera impersonal, se presenta de manera «articulada» con respecto a las características de los establecimientos comerciales en cuestión. En estos casos, hallamos, pues, una cierta

---

<sup>47</sup> <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>48</sup> Para mayores detalles se recomienda consultar Lanza 1995, cap. 10.

correspondencia a nivel semántico entre el tipo de música programada y la oferta comercial en particular.<sup>49</sup>

En el caso de la actual música de fondo, Martí hace notar que, entre otras cosas, se ha abandonado el rigor de diseño en las programaciones musicales, especialmente en lo que refiere a los parámetros del valor estimulador de la música. De hecho, para elaborar las programaciones musicales hoy en día se utilizan las grabaciones propias del mercado discográfico<sup>50</sup>, y, en cuanto a los auditores, si bien estas músicas estaban inicialmente dirigidas hacia el trabajador, actualmente se extienden hacia un público más general.<sup>51</sup>

En este sentido, es importante entender que en la actualidad las empresas que ofrecen música ambiental generalmente lo hacen dentro de una amplia carta de productos comunicacionales que incluyen servicios informáticos, publicitarios, de difusión discográfica, entre otros. Por tanto, remitirse únicamente a la idea de una vieja industria generadora de estimulación musical resulta algo anacrónico, sobre todo considerando el complejo tejido de estímulos tecnológicos presentes en el cotidiano urbano y las complejas lecturas tecnopolíticas que de ellos pueden hacerse.

---

<sup>49</sup> Martí, 2002 (La anotación entre corchetes es nuestra). Para una mayor profundización del concepto de música de primer plano – *Foreground Music*- consultar Sterne, 1997: p. 31-41 y Lanza, 1995: p. 159-160; p. 164-166.

<sup>50</sup> Una interesante reseña a este mercado discográfico es ofrecida en Lanza, 1995: p. 67-132, sumando una discografía seleccionada en p.234-254.

<sup>51</sup> Martí, 2002.

## I.II Estado de la cuestión

Resulta evidente que a través de su existencia el ser humano siempre ha especulado en torno al sonido y sus diversos alcances, tanto trascendentes como cotidianos. Sin embargo, considerando los objetivos planteados por esta tesis nos remitiremos a diversos planteamientos surgidos principalmente en los últimos 50 años, los cuales incluyen directa o indirectamente dentro de su corpus discursivo el fenómeno de la música ambiental.

De la revisión del material disponible que de cuenta del fenómeno en cuestión, nos atrevemos a proponer tres etapas de acercamiento. Primero está lo que podríamos denominar **referencias amplias e introductorias**, las cuales constituyen estudios introductorios y panorámicos al respecto. Como segunda aproximación, contamos con la **literatura crítica**, es decir, aquella que ofrece una lectura más analítica y acotada del fenómeno, asumiendo en la mayoría de los casos una postura ideológica evidente. En último término está lo que catalogaremos como **literatura oficialista**, es decir, aquel material discursivo proveniente de los estamentos responsables de la emisión sistemática de música ambiental en espacios públicos: municipalidades, empresas del rubro, etc., quienes obviamente se pronuncian a favor de dicho programa.

Finalmente, es menester advertir que este estado del arte constituye tan sólo un catastro introductorio y esquemático del cual se desprenderá un sinnúmero de autores que serán debidamente tratados en el transcurso de esta tesis.

### Referencias amplias e introductorias

Una primera fase de aproximación al tema puede darse en los diversos artículos abiertos provenientes desde plataformas Web de divulgación masiva de conocimiento tales como *Wikipedia*<sup>52</sup>, o bien, dentro de sitios como *Funding Universe*<sup>53</sup>, donde

---

<sup>52</sup> <http://www.wikipedia.org/>. Cabe destacar que a la fecha de redacción de esta tesis se alojaban en dicho sitio (en su versión en inglés) 9 artículos directamente relacionados al tema, más un sinnúmero de vínculos y artículos referenciales.

<sup>53</sup> <http://www.fundinguniverse.com/>

podemos encontrar información sobre el desarrollo empresarial del rubro de la musicalización ambiental a través del siglo XX.

Por otra parte, existe una serie de estudios – en muchos casos precursores- que no por el hecho de otorgar una mirada panorámica del fenómeno merman su sentido crítico o reflexivo. Dentro de esta categoría quizás el trabajo más completo sea *A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and other Moodsong* (1995), de Josep Lanza, quien aborda, dentro del contexto estadounidense, una panorámica a las diversas sonorizaciones musicales aplicadas, tanto en los entornos urbanos, como en los medios de comunicación masiva, criticando de paso el excesivo academicismo con que se enfoca una problemática más común de lo que se quiere reconocer.

Desde una perspectiva más etnomusicológica está el trabajo de Josep Martí “Músicas invisibles: La música ambiental como objeto de reflexión” (2002), el cual, tomando como referente inicial a la empresa estadounidense Muzak, reflexiona sobre las diversas variantes que la música ambiental ha ido adoptando en la vida cotidiana contemporánea, tanto desde aspectos funcionales como semánticos.

Dentro también de la academia quizás uno de los artículos pioneros resulta del trabajo de Bruce MacLeod *Facing the Muzak* (1979), el cual, además de introducir al fenómeno, realiza una descripción técnica de cómo operan importantes empresas del rubro, tales como Muzak y 3M. Por otra parte, cuestiona la indiferencia con que se ha abordado el tema, sobre todo si se considera la omnipresencia de estas músicas en nuestras vidas. En último término, MacLeod enfrenta la alta aceptación que posee esta práctica musical, reflexionando además que en muchos casos las personas ni siquiera se dan cuenta de su presencia.

### **Literatura crítica**

Un intento de retratar la sensibilidad intelectual y estética hacia el entorno sonoro propio de las ciudades industrializadas remite, de una u otra forma, a los estudios realizados desde finales de los años sesenta por el *World Soundscape Project*

(WSP)<sup>54</sup> y su figura más visible, el compositor canadiense - y entonces profesor en la Universidad Simon Fraser (Vancouver)- Murray Schafer.

EL WSP, fundado en 1971, consistió básicamente en un colectivo de intelectuales y artistas que desarrollaron propuestas de estudio y acción a partir de la relación del ser humano con su entorno sonoro. De este modo, se entendió al sonido como la “voz” de una sociedad y un medio ambiente y el postulado era que, mediante la comprensión de los diversos significados del sonido, sería posible comprender también lo que un lugar y una sociedad estaban diciendo acerca de sí mismos.<sup>55</sup>

Ahora bien, independiente de las aspiraciones científicas, pedagógicas, divulgativas y artísticas del WSP, una de sus inquietudes más visibles fue la militancia ecologista. Según sus manifiestos, a lo largo del siglo veinte la aceleración tecnológica fue tan fuerte que repercutió en enormes cambios “dañinos” para el paisaje sonoro:

Muchos de nosotros no sabemos lo que significa experimentar esos cambios tan profundos. Y es precisamente debido a dichos cambios que hubo un incremento en la densidad de sonido, ruido y música, que hay comparativamente muy poco silencio en nuestras vidas y que, en última instancia, la preocupación por la calidad del paisaje sonoro se convirtió en un tema de discusión. El paisaje sonoro y nuestra experiencia de él, especialmente en medio ambientes urbanos o tecnológicamente modernizados, está fuera de balance y ésa es la razón de que los términos ecología sonora o ecología acústica sentaran raíces en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento.<sup>56</sup>

Más directamente, y en palabras de uno de sus miembros, Hildegard Westerkamp, “los estudios de paisaje sonoro son una actividad ecológica.”<sup>57</sup>

Fue tan influyente este impulso ecologista que, en 1993, años después que WSP cesara de existir como un grupo activo de investigación, su legado inspiró una

---

<sup>54</sup> “Proyecto Paisaje Sonoro Mundial”. “Paisaje Sonoro” constituye la traducción española del término “Soundscape”, a su vez derivado de “Landscape” (“Paisaje terrestre”). Según Murray Schafer, Paisaje Sonoro es un término creado por él en una época en que no existía un término que diera alcance a la totalidad del ambiente sonoro en el cual se habita, término que hiciera relación no sólo a sonidos musicales sino a todos los desprendidos del cotidiano.

<sup>55</sup> Westerkamp, 2002

<sup>56</sup> Westerkamp, 2002

<sup>57</sup> Westerkamp, 2003



nueva organización, *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE)<sup>58</sup>, asociación internacional de organizaciones e individuos que comparten la preocupación por del “estado” de los paisajes sonoros mundiales:

Al igual que el WSP, el WFAE entiende la ecología acústica como la relación entre organismos vivos y su medio ambiente sonoro o paisaje sonoro. Entiende que su tarea es llamar la atención acerca de desbalances insanos en esta relación, mejorar la ecología acústica de un lugar cuando sea posible y preservar paisajes sonoros acústicamente balanceados. La idea común detrás de estos planteamientos es la preocupación y cuidado por el medio ambiente sonoro, (...) Al igual que el WSP, el WFAE aspira a combinar el conocimiento científico y artístico-perceptivo del sonido, investigación y educación, trabajo creativo y militante.<sup>59</sup>

En un sentido crítico, desde los inicios del World Soundscape Project hasta la actualidad del World Forum for Acoustic Ecology se encuentra una fuerte actitud moralista, de tinte ingenuo, sustentada y escudada en ideales estéticos no siempre articulados con la realidad contemporánea. En adición, autores como Alonso dilucidan en Schafer una débil preparación humanista, siendo “instruido en materias musicales de forma académica y en cuestiones sociales de forma autodidacta.”<sup>60</sup>. Al respecto, Miguel Alonso reflexiona: “En cierta medida el problema de este autor, por sí solo y, junto a Barry Truax (...) como mentor de la WFAE, es su marcado carácter moralista (qué se puede esperar de alguien que titula un libro “Limpieza de oídos”).”<sup>61</sup> Precisamente es por esta vía moralizante donde se encuentran las atribuciones regidoras que se otorga el mismo movimiento: “En tanto organizadores de sonido tenemos una responsabilidad en el diseño de composiciones, pero también de entornos con un sentido de cuidado de nuestros paisajes sonoros.”<sup>62</sup>.

Resulta tan evidente este impulso moralista que, con un tinte aún más mesiánico, Kendall Wrightson llegó afirmar: “(...) los valores defendidos por la ecología

---

<sup>58</sup> “Foro Mundial de Ecología Acústica” (<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/home/>)

<sup>59</sup> Westerkamp, 2002

<sup>60</sup> Alonso, 2001

<sup>61</sup> Alonso, 2001. Alonso al final de esta cita hace referencia al texto pedagógico de Schafer titulado “Limpieza de oídos” [1967] - publicado en español por Ricordi Americana, Buenos Aires-, el cual pretende “sensibilizar” y “crear conciencia” con respecto al entorno sonoro.

<sup>62</sup> Westerkamp, 2002

acústica -el valor de escuchar, la calidad del paisaje sonoro- constituyen valores que vale la pena evangelizar.”<sup>63</sup>

Bajo esta lógica, según Schafer existen sonidos a conservar y sonidos que carecen de importancia, “sonidos insalubres” que deben ser condenados al ostracismo y la extinción forzosa.<sup>64</sup> De esta forma, segrega y condena los sonidos introducidos desde la primera era industrial decimonónica, diferenciando paisajes sonoros de “alta fidelidad” y de “baja fidelidad”<sup>65</sup>, constituyendo estos últimos lo que él denomina “esquizofonía”<sup>66</sup>.

En términos de Alonso, podría decirse que tanto Schafer, como todos los ecologistas acústicos, otorgan a la dimensión acústica una “dimensión ética”<sup>67</sup> configurando una matriz ideológica moralizante, “antimoderna y antiurbana”<sup>68</sup> que, en cierta medida, desvaloriza los aportes de Schafer y sus seguidores:

Para el colectivo de melancólicos que este autor abandera, todo tiempo pasado fue mejor, en términos sonoros. En cierto modo tratan de reproducir un medio ambiente sonoro que no respeta las aportaciones individuales. Intentan retomar unas raíces sonoras imaginarias y fabricadas por ellos mismos. Claro que esta dialéctica se ha ido refinando con el paso de los años.<sup>69</sup>

Considerando entonces el moralismo que conlleva este movimiento, sus enjuiciamientos con respecto a las músicas ambientales resultan inmediatos y explícitos: “tóxica y omnipresente forma de polución aérea no regulada”<sup>70</sup>, “baboseo musical”<sup>71</sup>, “muralla acústica”<sup>72</sup> o “contaminación musical”<sup>73</sup> resumen una larga retahíla de categorizaciones adversas.

---

<sup>63</sup> Wrigthson, 2000

<sup>64</sup> Citado en Alonso, 2001

<sup>65</sup> Schafer, 1994 [1977]: p.43

<sup>66</sup> Alonso, 2001

<sup>67</sup> Alonso, 2001

<sup>68</sup> Ipsen, 2002

<sup>69</sup> Alonso, 2001

<sup>70</sup> Comentario extraído de la *Smithsonian Magazine* (No se especifica número ni autor). Citado en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>71</sup> Barry Truax, en: <http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/Moozak.html>

<sup>72</sup> Schafer, 1994 [1977]: p. 96

<sup>73</sup> Bosch, 1997: p.59

En adición, más allá del rechazo demostrado por el movimiento de paisajismo sonoro, el hecho de que las músicas ambientales se hayan ido instalando con una profusión cada vez mayor dentro del cotidiano urbano ha dado lugar a una serie de pronunciamientos contrarios hacia esta práctica sonora: “aberración”<sup>74</sup>, “canción anestesia”<sup>75</sup>, “metastatizante”<sup>76</sup>, “deshumanizada”<sup>77</sup>, “vacía”<sup>78</sup>, “estúpida”<sup>79</sup>, “abominablemente ofensiva”<sup>80</sup>, “armonía del holocausto”<sup>81</sup>, “demonio siniestro que debe ser erradicado”<sup>82</sup>, “meloso antídoto para el infierno en la tierra”<sup>83</sup> o “síntoma preocupante de la situación de la música en nuestra sociedad”<sup>84</sup> constituyen sólo una muestra del rechazo que esta música puede generar en algunos sectores.

De hecho, existen sitios Web sin fines de lucro destinados a organizar acciones para “combatir” esta “tortura acústica”<sup>85</sup>, tales como el diseño de volantes informativos para imprimir y difundir, la divulgación de “consejos” e “ideas” para protestar y organizar campañas, la publicación de una lista de restaurantes, locales comerciales o de esparcimiento que operan con música ambiental – incluyendo teléfonos y direcciones- incitando a exigir directamente a los encargados el cese de esta musicalización, el desarrollo de investigaciones algo antojadizas y un discurso histórico y evolucionista como panacea contra la actual “banalidad” imperante en nuestra cultura.<sup>86</sup>

---

<sup>74</sup> Bosch, 1997: p. 59

<sup>75</sup> Martín, 1992

<sup>76</sup> Citado en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>77</sup> Lanza, 1995: p. 2

<sup>78</sup> Johnson, citado en: <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>79</sup> Johnson, citado en: <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>80</sup> Nabokov, citado en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>81</sup> Groom, 1996: p. 8

<sup>82</sup> Humphries, citado en: <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>83</sup> Schafer, 1994 [1977]: p. 96

<sup>84</sup> Bosch, 1997: p. 59

<sup>85</sup> Rodgers, citado en: <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>86</sup> A modo de introducción, se sugiere consultar estos sitios ingleses y los links que ellos recomiendan:

<http://nomuzak.co.uk/>

<http://www.pipedown.info/>

<http://www.radiocraft.co.uk/wotarocket/index.shtml>

<http://q.webring.com/hub?ring=quietpubsrestaur>

Si bien Ronald Radano tantea alrededor de 1950 las primeras apariciones públicas de este tipo de pronunciamientos<sup>87</sup> resulta evidente que estas voluntades de rechazo forman parte de la historia de cualquier sociedad. Al respecto, Martí señala que dentro de los mecanismos culturales que conforman las prácticas musicales de cualquier sistema social es posible constatar fácilmente la existencia de patrones culturales que articulan “una voluntad de rechazo hacia determinados elementos configurativos del fenómeno musical.”<sup>88</sup> Considerando entonces la pertinencia de esta idea en relación al espectro musicológico, un patrón de rechazo podría definirse inicialmente como “aquel complejo de elementos de signo cultural que declara «no deseable» una unidad cualquiera del amplio espectro fenoménico del hecho musical.”<sup>89</sup> Según este modelo entonces sería posible encontrar: un elemento de orden musical rechazado; un componente ideacional que justifique tal rechazo; un ámbito o límite del sistema para el cual el patrón es pertinente (área de pertinencia); y, por último, un ámbito o límite del sistema para el cual el patrón es operativo (área de incumbencia)<sup>90</sup>.

Con respecto a estos cuatro órdenes, Martí destaca que el valor heurístico del patrón de rechazo no estriba en el objeto que señala – aquello que niega- sino en el hecho de tener en cuenta además todos sus otros componentes: las ideas que subyacen al rechazo; sus ámbitos de pertenencia - los agentes, en este caso el conjunto de actores sociales para los que este tipo de manifestación musical es pertinente, tanto usuarios como promotores, independiente de la posición que adopten frente a esta práctica musical-; y sus ámbitos de incumbencia - el ámbito de aplicación, o sea, aquellas músicas o prácticas musicales consideradas “funcionales”-.<sup>91</sup>

Así entonces, se configura uno de los pilares fundamentales de esta tesis: la figura del rechazo en relación al fenómeno en cuestión, figura que será abordada por el capítulo II mediante lo que se denominará “discurso adverso”, es decir, **la opinión o literatura proveniente de cualquier individuo o institución que manifieste explícitamente su rechazo hacia el fenómeno de las músicas ambientales.**

---

<sup>87</sup> Ver ejemplos en Radano, 1989: p. 448

<sup>88</sup> Martí, 1996 (a): p. 257

<sup>89</sup> Martí, 1996 (a): p. 258

<sup>90</sup> Martí, 1996 (a): p. 258-259

<sup>91</sup> Martí, 1996 (a): p. 259

Ahora, si bien el rechazo demostrado hacia esa práctica compromete un entramado de actores, sectores, ideologías e intenciones, es posible definir que estos discursos elaboran su visión catastrofista desde el mismo prisma ideológico: el constructo crítico proveniente de las teorías de la cultura de masas.<sup>92</sup>

De esta forma, estos discursos configuran su crítica tanto desde **referentes sociales**, entendiendo la música ambiental como una degradación cultural que conlleva intenciones de totalitarismo, invasividad y control social, y que, por lo demás, constituye un agente contaminante para el entorno sonoro; así como también desde **referentes estéticos**, alegando por la “falta de performatividad” de estas músicas, acusando, en consecuencia, una “carencia de ritual”, en donde el fin último no es la “calidad” sino la funcionalidad. Según esta visión, las músicas ambientales constituyen un atentado al canon artístico occidental.

Por otra parte, desde un prisma distinto al rechazo desprendido de argumentaciones inspiradas en lo estético, existen interesantes análisis sobre los espacios y su relación con lo sonoro, como el trabajo del antropólogo Jean-François Augoyard y del Centro de investigación sobre el espacio sonoro y el entorno urbano (CRESSON)<sup>93</sup>.

Ahora bien, relacionando esta idea de los espacios más directamente con lo “musical” encontramos a Jonathan Sterne (Universidad McGill, Canadá), quien dentro de su extenso trabajo sobre medios de comunicación de masas, tecnología y políticas culturales encontramos su reflexión en torno al rol de la música ambiental en espacios comerciales (centros comerciales, restaurantes, gasolineras, etc.) y su relación arquitectónica con el “ritual” del consumo producido no sólo dentro de ellos, sino también en sus alrededores, pues Sterne también explica cómo las diferencias en la recepción de la música ambiental son utilizadas por algunas autoridades policiales y cívicas para imponer una cierta idea de orden social en los exteriores de estos espacios.

Por último, si bien esta tesis no profundizará en los diversas problemáticas producidas por los nuevos modos de escucha ambiental, resulta inevitable citar un vínculo muy fructífero de trabajos que se han ido desarrollando en los últimos años por

---

<sup>92</sup> En referencia a esta idea se sugiere la revisión de Ariño, 2000 [1997] cap. 4, y de Eco, 2007 [1965].

<sup>93</sup> <http://www.cresson.archi.fr/ACCUEILesp.htm>

investigadores como Anahid Kassabian (Universidad de Liverpool), Franco Fabbri (Universidad de Turín), Marta García Quiñones (Universidad de Barcelona), Ola Stockfelt (Universidad de Goteborg), Miguel Alonso Cambrón y el colectivo Ciudad Sonora, entre muchos otros. Una muy buena introducción al tema en nuestro idioma resulta de las publicaciones surgidas de los Festivales Zeppelin, tanto en su versión 2003 - “La música que no se escucha”- como en la del 2005 - “Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana”-.<sup>94</sup>

### **Literatura oficialista**

En último término, se encuentra un tercer modo de enfoque, compuesto por el material discursivo proveniente de los estamentos responsables de la emisión sistemática de música ambiental en espacios públicos. Este material se encuentra plasmado tanto en la literatura promocional de las empresas del rubro (publicidad, información contenida en sus sitios *web*, etc.) así como en la argumentación que elaboran los estamentos gubernamentales al aplicar un programa de emisión de música ambiental en espacios públicos, la cual se encuentra registrada en diversos documentos oficiales – por ejemplo, informes de gestión-, o bien, en volantes informativos, sitio Web del municipio, etc.

---

<sup>94</sup> Para ambas publicaciones consultar bibliografía.

### I.III Descripción del caso “Santiago al Aire”

“Santiago al Aire” se inició como un proyecto surgido el año 2003 en la Gerencia del Centro de Santiago<sup>95</sup> - en conjunto con la empresa Scamúsica en lo que refiere a la programación musical y con el Grupo empresarial GTD a cargo de la instalación y soporte tecnológico-, consistente en la instalación de más de 480 parlantes en los paseos peatonales con más tránsito del Centro de Santiago: Ahumada, Estado, 21 de Mayo, Huérfanos y Puente con el fin de transmitir música ambiental.

Según el proyecto inicial, el programa operó de Lunes a Domingo entre 9:00 y 19:00 hrs. -con ciertas fluctuaciones en los horarios y paseos-, transmitiendo un repertorio de música por “paquetes” o grupos de canciones, emitidas por parlantes de 80 RMS a razón de 30 parlantes por cuadra o calle<sup>96</sup>.

En términos del Municipio<sup>97</sup>, la intención del proyecto era mejorar la calidad de vida del sector, considerando, entre otras medidas, la emisión de “música de primera categoría”<sup>98</sup>. Según el entonces coordinador del programa: “La idea era integrar un elemento que pacificara el medio ambiente en el cual estamos”<sup>99</sup>, para lo cual, se eligió un sector en el que “se concentra todavía gran parte de las actividades comerciales, financieras y bursátiles [del Centro], [donde] están las casas matrices de los bancos, las grandes empresas y los teatros, cines museos, [además de ser el] centro fundacional de la ciudad”.<sup>100</sup>

En el devenir de esta historia, y ya con Raúl Alcalá como Alcalde (2005- 2008), el número de parlantes no sólo aumentó a más de 1200 sino que también comenzaron a incluirse en la programación musical tres minutos de publicidad hablada por cada hora de transmisión, elevando en estos segmentos un 15% el volumen de emisión, lo cual reportaría, en principio, beneficios económicos para el Municipio traducidos en 500

---

<sup>95</sup> Entidad dependiente del Municipio de Santiago, creada bajo la alcaldía de Joaquín Lavín (2000-2004).

<sup>96</sup> Spencer, 2005: p. 7

<sup>97</sup> Opinión en gran parte obtenida mediante la entrevista realizada al Sr. Gustavo Luna.

<sup>98</sup> Corporación para el Desarrollo de Santiago, Gestión 2001-2004, p. 51. Documento disponible en:

<http://www.cordeslan.cl/descargas-de-documentos-corporacion-para-el-desarrollo-de-santiago.html>

Cabe mencionar que lo que el municipio designó como “música de primera categoría” fueron versiones instrumentales - por lo general orquestales- de éxitos del repertorio popular, principalmente de habla inglesa, de los años 70 en adelante.

<sup>99</sup> Citado en Spencer, 2005: p. 7

<sup>100</sup> Citado en Spencer, 2005: p. 6 – 7 (Las intervenciones entre corchetes son originales del autor).

mil dólares al año.<sup>101</sup> Para esta nueva etapa del proyecto ya era la empresa Intermusicnet – perteneciente al mismo holding empresarial que Scamusica- la encargada de la programación musical.<sup>102</sup>

Finalmente cabe decir que para el último trimestre del año 2008 esta historia llega a su fin –o por lo menos a una larga e indefinida pausa-, luego de que el contrato de servicio con la empresa programadora no se renueva, y su discusión pasa a segundo plano debido a las prioridades de la nueva alcaldía, encabezada por el Sr. Pablo Zalaquett Said.<sup>103</sup>

---

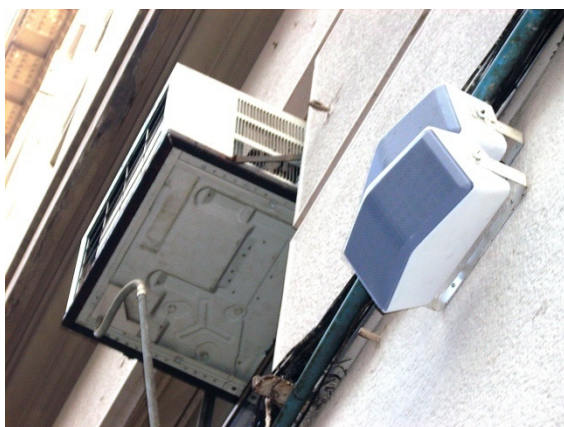
<sup>101</sup> Cifra entregada por el diario Las Últimas Noticias en su publicación del día martes 6 de diciembre del 2005 (Consultar bibliografía). Resulta necesario aclarar que esta idea no prosperó debido a que, según el municipio, generó cierta polémica.

<sup>102</sup> Resulta interesante destacar la estrechísima oferta en el mercado metropolitano en lo que refiere a empresas de servicios comunicacionales que incluyan la instalación y programación de música ambiental en su carta de productos. A la fecha, una sencilla revisión de directorios comerciales como Páginas Amarillas de Publiguías – tanto en su versión impresa 2008-2009 como en su sitio web [www.amarillas.cl](http://www.amarillas.cl) o [www.chilnet.cl](http://www.chilnet.cl) no arroja más de 4 empresas del rubro: Número 1 ([www.numero1.tv](http://www.numero1.tv)), Cybermedial ([www.cybermedial.cl/index2.html](http://www.cybermedial.cl/index2.html)), Scamusica ([www.scamusica.cl](http://www.scamusica.cl)) e Intermusicnet ([www.intermusicnet.com/sitio/imusic.php](http://www.intermusicnet.com/sitio/imusic.php)), estas últimas dos pertenecientes al grupo de empresas El Conquistador FM y ligadas al proyecto “Santiago al aire”.

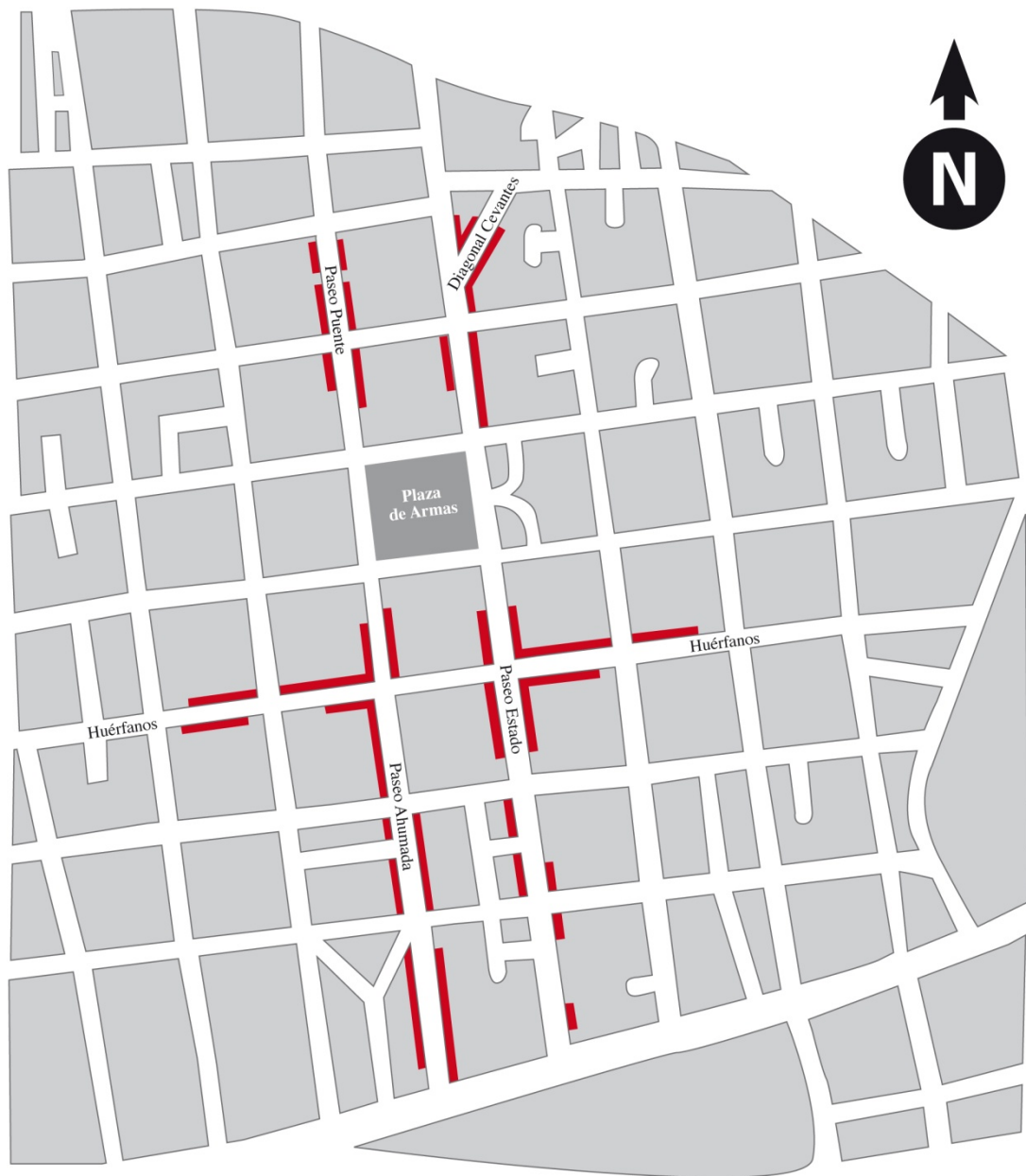
Una revisión complementaria también arroja los siguientes resultados: Akoustic (<http://www.akoustic.cl/>) y Spevi (<http://www.spevi.cl/>)

<sup>103</sup> Hasta el momento de la redacción final de este trabajo, tanto el Municipio como la empresa Scamúsica manifestaron que no estaba en conversaciones el reanudar el proyecto.





En estas imágenes se aprecia la instalación de algunos parlantes sobre diversos edificios comerciales a lo largo del Paseo Ahumada. Nótese la instalación de parlantes, en algunos casos simples y en otros dobles.



En la imagen se aprecia el área afectada. Con color rojo se especifican las zonas intervenidas con parlantes. (Mapeo realizado en septiembre del 2008. Diseño: Felipe Raveau).

## I.V Modelos a utilizar

En primera instancia es necesario aclarar que esta tesis se configura a partir del retrato y análisis de “discursos”, por tanto, resulta necesario definir lo que entenderemos por tales. En adición, cabe mencionar que se optó por el uso del término “discurso” en vez de “ideología”, no sólo porque este último se confunde en un amplio universo de acepciones, sino también porque creemos que el término discurso, por lo menos en su uso estructuralista, resulta más específico para abordar la constitución semiótica de los objetos y su relación con el poder.<sup>104</sup>

De acuerdo a Antonio Ariño, entenderemos discurso de la siguiente manera:

Siguiendo a Fairclough (1992), postulamos un concepto tridimensional: un discurso es a un tiempo un texto (hablado, escrito, ritualizado), una práctica discursiva (que implica producción, transmisión e interpretación del texto) y una práctica social. El término designa formas de estructurar simbólicamente áreas de conocimiento y práctica social. En correspondencia con las funciones del lenguaje (ideacional, relacional e identitaria), el discurso constituye identidades sociales y posiciones subjetivas, constituye realidades sociales y produce sistemas de conocimiento y creencias. Pero, pese a reconocer su carácter constitutivo, el discurso no es la única realidad y su configuración depende de realidades extra-discursivas a las que se *refiere* y *significa*. Por ello mismo, tanto las cosmovisiones como las narraciones y cualquier otra forma discursiva pueden ser evaluadas epistemológicamente, en relación con los criterios prevalentes de verdad o falsedad.<sup>105</sup>

Un segundo marco conceptual a definir se desprende del hecho que esta investigación se enmarca dentro del modelo planteado por la **etnomusicología**, entendiendo esta disciplina como una ciencia que estudia la música “como cultura”, concibiéndola como un proceso. Profundicemos esta última afirmación.

Martí señala que, sobre todo a partir de los años sesenta, dentro del ámbito musicológico internacional progresivamente fue gestándose la idea de afrontar el fenómeno musical considerando sus intrínsecas implicaciones culturales. Esta manera

---

<sup>104</sup> Ariño, 2000 [1997]: p. 102

<sup>105</sup> Ariño, 2000 [1997]: p. 143-144

de concebir la investigación etnomusicológica comenzó a emerger de manera clara y consciente principalmente en los Estados Unidos de América con los trabajos de investigadores como David P. McAllester, Alan P. Merriam, Charles L. Seeger o Alan Lomax, y sus raíces pueden encontrarse en la antigua escuela estadounidense antropológica y etnomusicológica (F. Boas, F. Densmore, H. Roberts, G. Herzog), la cual, formada principalmente por antropólogos, desde sus inicios estuvo más interesada por la cultura en general, asimilando la música como parte integrante de aquella.<sup>106</sup> De este modo, se comienza a hablar de la etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura”, afirmación que pronto sería modificada por la de “el estudio de la música como cultura”. Esta mirada correspondería a lo que Christopher Marshall denominó “segundo paradigma de la etnomusicología”.<sup>107</sup>

En términos de Martí:

De esta manera, los objetivos de la etnomusicología pierden su interés prioritario por el producto musical estricto y centran su atención en los aspectos dinámicos de la cultura relativos al fenómeno musical, tomando además en consideración aspectos extramusicales que son, no obstante, imprescindibles para comprender el universo sonoro organizado. Esta segunda línea de investigación se ocupará, por tanto, de la problemática de la función, del simbolismo, de la enculturación, del cambio, de actitudes y valores, dará mucha más importancia al ámbito de los actores (portadores activos y pasivos de la tradición) que los estudios más tradicionales, y, dentro de los presupuestos de la etnociencia, también se ocupará de la conceptualización de los fenómenos sonoros desde el punto de vista *emic*.<sup>108</sup>

Continuando con los planteamientos de Martí, éste propone la existencia de tres niveles de análisis al aproximarnos a un “sistema musical” dado. Un primer nivel sería el que él llama el “fenomenal”, el cual incluye “todos aquellos fenómenos claramente perceptibles por el investigador que, para ser constatados, no requieren más que la observación.”<sup>109</sup> Aquí encontramos actores sociales involucrados en la creación, (re) creación y recepción de la música, como también las creaciones musicales y los

---

<sup>106</sup> Martí, 2000: p. 43

<sup>107</sup> Martí, 2000: p. 44

<sup>108</sup> Martí, 2000: p. 45

<sup>109</sup> Martí, 2000: p. 57

instrumentos musicales. Así mismo también habría que considerar las instituciones (orquestas, asociaciones, etc.), el acto de ejecución, el aprendizaje y la finalidad o el uso que se le da a la materia musical. Un aspecto importante de este nivel lo constituye el llamado “evento musical”, unidad de referencia que puede ser definida como “la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados.”<sup>110</sup>

Un segundo nivel es el “ideacional”, el cual ya no resulta accesible únicamente mediante la observación, sino que requiere la indagación por parte del investigador. En términos del autor, “este nivel está constituido por el *mundo ideacional* del sistema, es decir, el conjunto de ideas que desde una perspectiva *emic* justifican la existencia de cada uno de los fenómenos observables del primer nivel.”<sup>111</sup> Aquí encontramos elementos como la significación, el simbolismo, el conjunto de normas y valores que configuran el mundo musical. También la teoría y conceptualización musical. Por otra parte, en este nivel ocupa un espacio central la idea de “narrativa”:

En las *narrativas* convergen tanto el registro semántico como el axiológico, ellas configuran tanto la *gran* como la *pequeña historia* y constituyen asimismo la justificación de toda normativa. Según Jerome Bruner, el discurso narrativo es uno de los sistemas de entendimiento más importantes que usamos para dotar de sentido a la realidad. Los eventos aislados que conforman nuestra realidad son transformados por medio de las *narrativas* en episodios unidos por una trama argumental.<sup>112</sup>

Por último, nos encontramos con un tercer nivel, llamado “estructural”:

Para comprender la realidad correspondiente a este nivel de análisis ya no bastarían la observación y la indagación sino que el investigador debería deducirla mediante la elaboración de las informaciones conseguidas de los dos primeros niveles y las relaciones que pueda establecer con el sistema sociocultural general. Este nivel lo formarían aquellos elementos sistémicos de los cuales los actores pueden ser o no conscientes; estos elementos son los que, en definitiva, permiten que el sistema *funcione*, tanto desde el punto de vista interno como en relación a su contexto sociocultural. (...) Este nivel debe dar cuenta asimismo de las relaciones que se

---

<sup>110</sup> Martí, 2000: p. 57

<sup>111</sup> Martí, 2000: p. 62

<sup>112</sup> Martí, 2000: p. 62

establecen entre el sistema musical estudiado con los medios de producción económica o simbólica, con las estructuras de poder (política) de la sociedad, etc. El estudio de este tercer nivel requeriría por tanto un tratamiento predominantemente de tipo *etic*, y en él, evidentemente, la idea de *función* ocupa un espacio fundamental.<sup>113</sup>

Será entonces a partir del nivel “ideacional” donde se centrará nuestra investigación, en el sentido de que reflexionaremos en la manera que los discursos (narrativas) configuran un sentido de realidad a nuestro objeto de estudio.

---

<sup>113</sup> Martí, 2000: p. 64-65

## **II. Propuesta metodológica**

## **II.I Definición del tipo de estudio empleado**

Como es bien sabido, el llevar a cabo un proyecto de investigación implica escoger entre distintos tipos de estudios, los que varían en cuanto al método utilizado (por ejemplo, cuantitativo o cualitativo), y a las características mismas del estudio, el cual puede clasificarse como “exploratorio” o “formativo”, “descriptivo”, “explicativo”, “correlacional”, “experimental” o “no experimental”, “analítico”, entre otros. En nuestro caso, claramente el modelo elegido es el primero de los citados.

El estudio exploratorio se efectúa cuando el objeto a examinar es un tema o problema de investigación poco estructurado o ajeno a la tradición académica. Este modelo resulta útil para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos.<sup>114</sup> Generalmente constituyen los primeros avances en el conocimiento de un fenómeno, los cuales constituyen el pie inicial a investigaciones más rigurosas. En consecuencia, este esquema de investigación debe ser flexible a fin de permitir la reconsideración de distintos aspectos del fenómeno a medida que la investigación avance.

En último término, cabe destacar que en un estudio exploratorio no se establecen hipótesis en el sentido más formal del concepto, sino más bien se formulan conjeturas iniciales pues estamos frente a un diseño preexperimental.<sup>115</sup>

## **II.II Pregunta central, problemática y objetivos**

La pregunta central de esta investigación obedece a vislumbrar cuál es la relación producida entre la aplicación sistemática de música ambiental en espacios públicos y la imposición de intereses del sector privado que conlleva esta operación.

En el caso estudiado por esta tesis - el proyecto de música ambiental “Santiago al Aire”- el hecho de no haber existido mayores pronunciamientos del parecer de las personas que visitaron, trabajaron o residieron en el sector afectado por el proyecto en

---

<sup>114</sup> Banderas, 2006: p. 95

<sup>115</sup> Banderas, 2006: p. 95



cuestión durante el período en el cual operó, confirma la indiferencia, pasividad y en algunos casos agrado, con respecto a la implementación de este proyecto.

Sin embargo, al igual que en otros casos similares demostrados por la evidencia internacional, este panorama general de indiferencia o aprobación, contrastó con el pronunciamiento de un segmento minoritario que se declaró abiertamente adverso al proyecto en cuestión mediante medios de comunicación masiva, especialmente desde plataformas *web* tales como *Facebook*, *blogs* o sitios de urbanismo.

Ahora bien, independiente de estas dinámicas de aceptación o rechazo, existe una lectura que, si bien puede resultar evidente, no predominó en ningún sector de opinión: más allá de los modos de control social que operan en cualquier institución de orden municipal, la aplicación sistemática de música ambiental en espacios públicos de uso público, tal como fue el caso del “Proyecto Santiago al Aire”, obedeció a una política de imposición de intereses del sector privado sobre un espacio de propiedad, uso y beneficio comunitario, buscando modelar la experiencia del ciudadano en una conducta de consumo, favoreciendo por tanto intereses económicos particulares en desmedro de necesidades urbanas colectivas.

De la problemática planteada surgen entonces los objetivos que se quieren lograr:

- Identificar los aspectos positivos y negativos percibidos en los sistemas de música ambiental en general, y del Proyecto Santiago al Aire en el sector centro en particular
- Conocer la disposición municipal sobre reponer el funcionamiento del PSA
- Reflexionar sobre las nociones de ciudadanía y espacio público por parte del municipio
- Comprender el uso de la música como un metamensaje efectivo en las dinámicas comerciales

### II.III Hacia la definición del “objeto de estudio”

Como premisa inicial dentro de una definición al objeto de estudio resulta necesario aclarar que la música ambiental no es un “fenómeno musical” en el tradicional sentido estético del término, sino más bien una de tantas estrategias del mercado, en la cual si bien lo que entendemos como “música” juega un rol importante, esta resulta totalmente complementaria. Por esta razón, si la intención es profundizar el fenómeno el enfoque debe liberarse del prisma estético.

Superando entonces la percepción de la música ambiental como un objeto musical cerrado no está de más recordar la definición propuesta en la introducción de esta tesis, la cual propone estudiar la música ambiental entendiéndola como un producto comercial distribuido por empresas especializadas, consistente en una instalación sonora que, por medios electrónicos, emite un repertorio musical programado y procesado para una funcionalidad determinada, considerando las características del espacio físico intervenido y las dinámicas sociales que transcurren dentro de él.

### II.IV Niveles de aproximación

A modo de introducción, se abordará el fenómeno de la música ambiental a nivel global, tomando como eje la figura del rechazo que aquella provoca en diversos sectores. Para este fin se considerará la mayor cantidad posible de registros escritos, tanto a nivel académico – estudios, artículos de revistas universitarias, etc. -, como no académico – registros de opinión en medios de comunicación masiva: *blogs*, sitios *web*, prensa escrita, etc.-.

Acto seguido abordaremos el caso del “Proyecto Santiago al Aire” a través de dos enfoques de aproximación.

Por un lado, se definirá el discurso proveniente del **sector receptor** de la música ambiental del PSA, es decir, visitantes y trabajadores del sector afectado. La forma de aproximación a este discurso se realizará mediante la recopilación y análisis de registros escritos provenientes tanto de medios de comunicación masiva – artículos

y noticias, opiniones vertidas en diarios, revistas, foros web o *blogs*, etc.-, como de medios de divulgación académica – artículos de revistas universitarias, estudios, ponencias en congresos, etc.-.<sup>116</sup>

Por otro lado, se analizará el discurso proveniente de los **organismos responsables** de la emisión sistemática de música ambiental en el centro de Santiago, es decir, el Municipio de Santiago y la empresa Scamúsica. La metodología prioritaria en este caso será la entrevista semiestructurada. No obstante, no descartaremos la revisión del material escrito proveniente de estas entidades (documentos oficiales – informes de gestión, etc.-, material publicitario, información contenida en sus respectivos sitios *web*, artículos en prensa escrita, etc.).

---

<sup>116</sup> Cabe mencionar que lamentablemente no fue posible llevar a cabo un encuestaje que revelara una opinión más abarcadora y objetiva de este sector discursivo debido a que en el transcurso de la investigación el PSA dejó de operar.



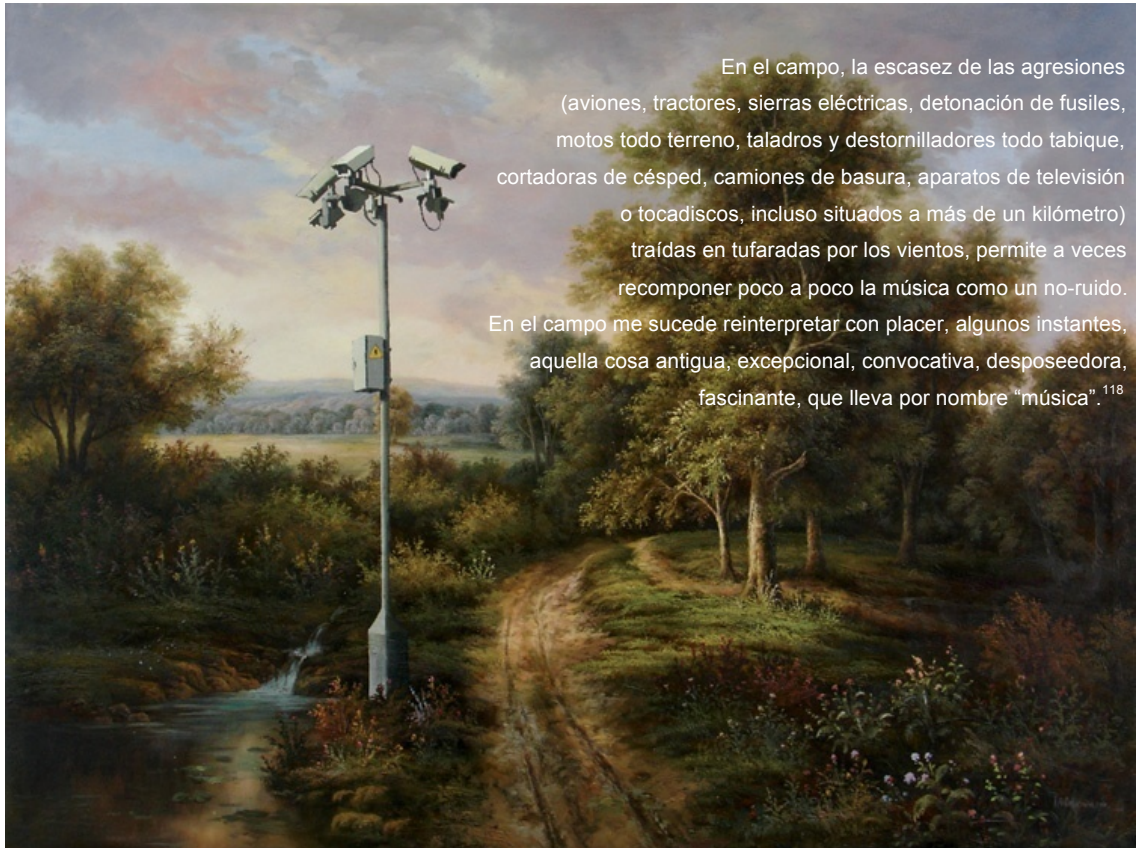
Imagen original: Banksy (<http://www.banksy.co.uk/>)

El oficio más fácil es siempre el de «moralista cultural»  
El moralista cultural es aquel que, con indudable inteligencia, identifica la aparición de nuevos fenómenos éticos, sociológicos y estéticos; pero una vez hecho esto, se sustrae a la empresa más peligrosa de ponerse a analizar estos fenómenos y tratar de descubrir sus causas, los efectos a largo plazo, las particularidades de funcionamiento; y prefiere entonces, con la misma inteligencia y perspicacia, estigmatizarlos a la luz de un pretendido «humanismo» y situarlos entre los aspectos negativos de una sociedad masificada y fantacientífica.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Eco, 2007 [1965]: p. 336

### III.I Crítica desde los estudios de paisaje sonoro y ecología acústica



En el campo, la escasez de las agresiones (aviones, tractores, sierras eléctricas, detonación de fusiles, motos todo terreno, taladros y destornilladores todo tabique, cortadoras de césped, camiones de basura, aparatos de televisión o tocadiscos, incluso situados a más de un kilómetro) traídas en tufaradas por los vientos, permite a veces recomponer poco a poco la música como un no-ruido. En el campo me sucede reinterpretar con placer, algunos instantes, aquella cosa antigua, excepcional, convocativa, desposeedora, fascinante, que lleva por nombre "música".<sup>118</sup>

Imagen: Banksy (<http://www.banksy.co.uk/>)

Considerando el vehemente moralismo que profesan los grupos de paisajismo y ecología sonora, los alcances de este discurso en relación a las músicas ambientales resultan más que inmediatos y explícitos: "tóxica y omnipresente forma de contaminación aérea no regulada"<sup>119</sup>, "baboseo musical"<sup>120</sup>, "muralla acústica"<sup>121</sup> o "contaminación musical"<sup>122</sup> resumen una larga retahíla de categorizaciones adversas.

<sup>118</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 243-244.

<sup>119</sup> Comentario extraído de la *Smithsonian Magazine* (No se especifica número ni autor). Citado en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>120</sup> Barry Truax, en: <http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/Moozak.html>

<sup>121</sup> Schafer, 1994 [1977]: p. 96

<sup>122</sup> Bosch, 1997: p.59

Tomando como referencia el diseño arquitectónico, Westerkamp cita la relación de los estudios de paisaje sonoro con la Bauhaus<sup>123</sup> para configurar una parte importante de su crítica hacia las músicas ambientales, personificándolas particularmente en Muzak Corporation:

En el contexto de su tiempo la Bauhaus combinó el arte y la utilidad y buscó introducir la estética en el diseño industrial y de maquinarias. No apuntaba a diseñar objetos de lujo para la élite rica, sino producir objetos agradables desde los puntos de vista funcional y estético para la sociedad de masas. Sus resultados fueron -a pesar del corto período de existencia- una extendida aceptación del diseño funcional y no ornamentado en objetos de uso cotidiano. De la misma manera en que la Bauhaus buscaba liberar a la arquitectura y al diseño visual de su sobrecarga ornamental o "ruido" visual -llevando a cabo una especie de limpieza de todo lo inútil que una sociedad tradicional puede crear-, también los estudios sobre el paisaje sonoro o el diseño acústico pretenden liberar al paisaje sonoro de su sobrecarga sonora, su ruido y todo el "perfume" acústico que, por ejemplo, la Corporación Muzak ha introducido en el medio ambiente urbano. El deseo por la línea simple y limpia, la superficie libre de ornamento en la Bauhaus, puedan tal vez equipararse al deseo de silencio como base para el diseño acústico del paisaje sonoro.<sup>124</sup>

Sin embargo, y a pesar de que la Bauhaus influenció los primeros estudios sobre paisaje sonoro y diseño acústico, según Westerkamp muchas de sus consecuencias "pueden no haber producido necesariamente resultados positivos sobre el paisaje sonoro mismo"<sup>125</sup>:

En el tiempo de la Bauhaus la estandarización y la despersonalización eran deseables en el diseño de edificios. Pero la arquitectura que se desarrolló a partir de ello se ha convertido en un estilo internacional de arquitectura urbana que se puede encontrar en cualquier parte del mundo en la que haya dinero corporativo. De hecho, la estética de la Bauhaus, que estaba en extrema oposición a la estética burguesa de la época, fue ampliamente utilizada y explotada por la ideología capitalista. Cuando hoy

---

<sup>123</sup> *Das Staatliches Bauhaus* - Casa de la Construcción Estatal- o simplemente la *Bauhaus*, fue la escuela de diseño, arte y arquitectura liderada en los años 20 por Walter Gropius en Weimar (Alemania).

<sup>124</sup> Westerkamp, 2002

<sup>125</sup> Westerkamp, 2002

observamos algunas de las consecuencias físicas actuales del diseño de la Bauhaus y sus concepciones, surgen ciertos problemas reales en relación con el diseño del paisaje sonoro y la ecología acústica. Los marcos de acero y el vidrio eran sinónimos de belleza funcional en el diseño de la Bauhaus. Junto con el hormigón conforman hoy las superficies altamente reflejantes de los edificios de altura en los centros urbanos modernos. Acústicamente estos entornos crean el llamado efecto cañón, en el cual el hormigón, el acero y el vidrio sirven como enormes amplificadores del sonido del tráfico, sirenas de emergencia, sonidos de escape de los edificios, y así sucesivamente.

Aunque seguramente no había sido anticipado por los diseñadores de la Bauhaus el funcionalismo y la eficiencia en el diseño de edificios se ha desarrollado hasta sus extremos durante el siglo veinte en la medida en que los bancos y corporaciones fueron erigiendo sus altas torres.<sup>126</sup>

Así entonces, esta “estandarización” y “despersonalización” del internacionalismo adoptado en el diseño urbano no sólo ocasionó una similitud visual, sino también sonora:

Una extensión acústica más bien siniestra de esta similitud es la llamada música funcional, la Muzak, (...), que puede oírse en muchas partes del mundo con el propósito expreso de incrementar la producción y el beneficio. (...) La Corporación Muzak es la representación sonora de lo que sucede cuando la similitud funcional e internacional son llevadas a un extremo. Termina resaltando la blandura y falta de significado de la vida urbana eliminando la esencia de la vitalidad musical y cultural: los estilos particulares, las especificidades que caracterizan la música de un lugar o cultura. De hecho es una especie de eliminación acústica del lugar. Descontextualiza la conexión de la música con una cultura específica y produce un sonido "universal". A su trabajo de reorquestración lo llama "diseño acústico" y a su música de fondo "música ambiental Muzak". Se ha convertido en el sonido internacional de los entornos comerciales.

Su sonido orquestal y curva de estímulo de 15 minutos se han convertido en el sinónimo de los entornos artificiales de edificios de vidrio, hormigón y acero. Una vez que uno entra a dichos edificios queda eliminado todo sentido de lugar. O, más bien, se elimina toda conexión con la realidad social, política y cultural fuera de sus paredes. A

---

<sup>126</sup> Westerkamp, 2002



través del sonido del Muzak y por teléfono, fax y correo electrónico uno puede conectarse sólo con otro edificio similar en cualquier parte del mundo, nunca con la calle inmediatamente afuera.<sup>127</sup>

Al respecto de la dimensión sonora de estas construcciones modernas Schafer denuncia una conspiración de arquitectos e ingenieros acústicos al diseñar edificios deliberadamente “ruidosos”, siendo ya conocida la aplicación de “ruido blanco” - llamado por sus promotores “sonido blanco” o “perfume acústico”- con el fin de crear una “cortina acústica” para “enmascarar” una serie de sonidos distractores como vibraciones mecánicas, pasos humanos, conversaciones, etc.<sup>128</sup>, o bien, sonidos culturalmente indeseados, como por ejemplo los que componen lo que socialmente se entiende por silencio. En este sentido Westerkamp señala:

El control artificial de aire y luz se ha convertido en un aspecto integral de este tipo de diseño de edificios, en los que las ventanas no pueden abrirse y no entra la luz natural. Desde un punto de vista sonoro esto se traduce en zumbidos eléctricos de la iluminación artificial y en sonidos de banda ancha del aire acondicionado, y en poderosos sonidos de banda ancha producidos por los sistemas externos de escape de los edificios. Las ciudades modernas no sólo están palpitando con los sonidos amplificados y reflejados del tráfico, sino también con él "mal aliento", como lo llama Schafer, de los edificios de altura.<sup>129</sup>

De este modo, la capacidad de la música ambiental de actuar como “cortina acústica” constituye otra de las formas de anular ruidos o sonidos indeseados; justamente todo lo contrario al paisaje sonoro imaginado por Schafer y sus seguidores:

El diseño acústico en el contexto de los estudios sobre el paisaje sonoro se encuentra en oposición directa al llamado diseño acústico de la Corporación Muzak. Pretende trabajar desde la base de un medio ambiente de sonido transparente, no enmascarado, desde un lugar que pueda recibir nuevos sonidos en su espacio ya sea porque es silencioso o porque está vivo y es energizante y variado desde un punto de vista sonoro, es decir, que tiene espacio para nuevos sonidos. Los lugares naturales

---

<sup>127</sup> Westerkamp, 2002

<sup>128</sup> Schafer, 1994 [1977]: p. 223

<sup>129</sup> Westerkamp, 2002

más silenciosos en el mundo y los paisajes sonoros más agitados de la selva pueden brindar indicios valiosos de dicho diseño acústico.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Westerkamp, 2002

### III.II Crítica desde su consideración de atentado al “silencio” y al perímetro personal



Imagen: <http://www.alataza.com/juancarlos/weblog/index.php/curiosidades/hilo-musical-en-vivo/>

Oír es ser tocado a distancia.<sup>131</sup>

Prohíbese en los vehículos de locomoción colectiva urbana el funcionamiento de radios portátiles, tocacasetes o instrumentos musicales en su interior. La radio del vehículo podrá ser puesta en funcionamiento siempre que su volumen sea moderado y ningún pasajero se oponga.<sup>132</sup>

Martí señala que las músicas ambientales son negativamente valoradas sobre todo por el hecho de que el destinatario final de estas músicas, el trabajador de las grandes empresas, el cliente de los comercios o el usuario de los servicios públicos se encuentran inmersos en un flujo musical totalmente ajeno a su control.<sup>133</sup> Desde esta idea los discursos adversos alegarán por la invasión del perímetro íntimo del individuo, por la privación de libertad para elegir qué música escuchar y por la violación

<sup>131</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 106

<sup>132</sup> Reglamento de los Servicios Nacionales de Transporte Público de Pasajeros (Art. 50 DS N° 212/92). [http://www.subtrans.cl/subtrans/doc/leyes\\_ds212\\_1992%28agosto2005%29.pdf](http://www.subtrans.cl/subtrans/doc/leyes_ds212_1992%28agosto2005%29.pdf)

<sup>133</sup> Martí, 2002

de un derecho que ellos consideran inalienable para el ser humano: el derecho a lo que se entiende por “silencio”.

Ya en octubre del año 1969 una asamblea general del International Music Council de la Unesco, celebrada en París, elaboró una resolución para tomar medidas en contra de la proliferación de música ambiental. Parte del documento rezaba:

Denunciamos unánimemente la intolerable violación a la libertad individual y al derecho de cada persona al silencio, a causa del uso abusivo, en lugares públicos y privados, de música grabada o ambiental.<sup>134</sup>

De este modo, los reclamos en contra de este “serio problema”<sup>135</sup> no se hacen esperar. El compositor uruguayo Coriún Aharonián expresa:

Cuando es violada mi relación con un entorno producto de interacciones más o menos libres, cuando mi simple viaje en ómnibus constituye un ataque a mi libertad por la imposición vociferante de músicas que no quiero escuchar, cuando mi estadía en un bar o un restorán o un supermercado o un comercio común y corriente me somete a una violenta presencia auditiva de música de intención manipuladora que yo no pedí escuchar y que no tengo posibilidad alguna de escoger, cuando mi opción de vida urbana me somete a un bombardeo de contaminación sonora que altera mi salud mental, (...) entonces todo lo que podamos pensar acerca de la relación entre compositor y hábitat se relativiza. Porque está enferma.

Y la enfermedad también puede producir música.<sup>136</sup>

Jaime Donoso, académico de la Universidad Católica de Chile, se suma a este reclamo por “músicas que nadie pidió escuchar”:

Entre otras secuelas, nuestra época presencia el asalto a un derecho inalienable: el derecho al silencio. (...) Hoy (...) la música lo invade todo. Está presente en el supermercado, en la consulta médica, en la calle, en las líneas telefónicas. (...) Nada de ello ha sido solicitado por nosotros. Nos las imponen y ellas se agregan al

---

<sup>134</sup> Citado en Schafer, 1994 [1977]: p. 97 (traducción personal)

<sup>135</sup> Donoso 1996: p.134

<sup>136</sup> Aharonián, 2001: p. 81

tumulto acústico de la ciudad contemporánea, integrando una cacofonía que a algunos afecta conscientemente y, a otros - ¿minoría o mayoría?- no parece molestar. La agresión es tan general y dominante, que nuestra facultad privativa de no oír (taparnos los oídos) queda reducida al mínimo. (...) Es prácticamente imposible resistirse a la agresión auditiva, estando comprobado que es justamente ella la que contribuye más decisivamente a los niveles de “stress”. (...) se revela que postular la defensa del derecho al silencio, no debe entenderse como la simple ansia del descanso, la paz, el alejamiento de los ruidos de la ciudad, la búsqueda del “no-sonido”. Es mucho más que eso. Se trata, más bien, de la afirmación del **derecho a la música**, y allí se podrían incluir, entre otros, los siguientes aspectos: la opción de oír lo que yo quiera y cuando quiera; el derecho a exigir que las condiciones acústicas y ambientales sean las adecuadas para el acto de audición; (...).<sup>137</sup>

Desde este prisma, se deduce que los discursos adversos insisten en mencionar la cualidad espacial que poseen estas músicas, pues, al constituir ellas un discreto flujo sin principio ni final, pasan a formar parte de la realidad ya no solo sonora, sino también arquitectónica. Al perder estas piezas sonoras los rasgos de temporalidad propios de la música canónica, pasan a adquirir entonces atributos de espacialidad.<sup>138</sup> En este sentido, y ubicándose en el contexto de los espacios comerciales – centros comerciales y espacios similares-, Sterne cita que, más que como relleno de vacíos, la música ambiental forma parte de la consistencia del espacio, y su presencia resulta fundamental en la infraestructura de establecimientos de esta categoría<sup>139</sup>, y es precisamente esta cualidad espacial potenciada por factores tecnológicos la que configura la capacidad de proporcionar “una especie de *continuum* musical en el cual moverse en todos momentos del día”<sup>140</sup>, provocando finalmente una “omnipresencia” no siempre bien recibida:

Desde eso que los historiadores llaman “Segunda Guerra Mundial” – desde los campos de exterminio del tercer *Reich*-, ingresamos en la era de las secuencias melódicas exasperantes. En todo el ámbito terrestre y por primera vez desde la

---

<sup>137</sup> Donoso 1996: p.133-134

<sup>138</sup> Martí, 2002

<sup>139</sup> Sterne, 1997: p. 23

<sup>140</sup> Eco, 2007 [1965]: p. 341

invención de los instrumentos, el uso de la música es coercitivo y repugnante. Amplificada súbita e infinitamente por el invento de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se ha vuelto incesante, agrediendo de noche y de día en las calles comerciales de las ciudades, en las galerías, en los pasajes, en los grandes almacenes, en las librerías, en los edificios de los bancos extranjeros donde se retira dinero, hasta en las piscinas, hasta en las orillas de las playas, en los departamentos privados, en los restaurantes, en los taxis, en el Metro, en los aeropuertos.

Hasta en lo aviones, cuando despegan y aterrizan. (...) Hasta en los campos de muerte.<sup>141</sup>

La música ambiental es un fenómeno omnipresente. Allá donde vayas te puede asaltar la presencia sonora de un hilo musical: en un ascensor, en la consulta de un dentista, en un restaurante, en el tiempo muerto de un partido de baloncesto, mientras esperas la respuesta a una consulta telefónica, en la piscina, tren, avión, zapatería, peluquería, supermercado, minimercado, oficinas de la administración, garage, paritorio, servicios públicos... (...) la música ambiental es una imposición que sufrimos todos.<sup>142</sup>

Hay música ambiental de los más diversos orígenes en todo tipo de salas de espera, en casas comerciales, en estaciones de servicio, aeropuertos, etc.<sup>143</sup>

Desde prostíbulos hasta escuelas baptistas, desde morgues hasta cementerios para mascotas (...).<sup>144</sup>

Puede ser oída en espacios públicos, incluyendo consultas de doctores, piscinas y estaciones de buses y trenes.<sup>145</sup>

Se oye música en casi todas partes y a todas horas. Calles y plazas, transportes, supermercados, grandes almacenes, casas particulares, restaurantes,

---

<sup>141</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 194-195. Con la frase “Hasta en los campos de muerte” Quignard hace alusión a la musicalización de los campos de concentración alemanes en la segunda guerra mundial. Ver “Tratado 7: El odio a la música”, p. 191

<sup>142</sup> Bosch, 1997: p. 59

<sup>143</sup> Becerra, 1998, p. 39

<sup>144</sup> Lanza, 1995: p. 152

<sup>145</sup> Key, citado en <http://nomuzak.co.uk/orientation.html> (traducción personal)

bares, tiendas de moda y no tan moda, entornos de trabajo, sitios públicos y menos públicos, (...).<sup>146</sup>

Sus clientes son innumerables: estadios, parques, salones, cementerios, fábricas, clínicas (incluidas las veterinarias), bancos, piscinas, restaurantes, hoteles e incluso depósitos de basuras.<sup>147</sup>

En comunión con estos alegatos, pero más explícito en su referencia al concepto de “industria cultural” y sus alcances imperialistas – en este caso, en términos de Schafer, de “imperialismo sonoro”<sup>148</sup>-, Escobar expresa que “en nuestro tiempo es necesario determinar la influencia de otras formas de actividad musical que socialmente difieren de lo tradicional”<sup>149</sup>. De este modo, Escobar se refiere al “*transmusic* norteamericano” como:

(...) secuencias interminables de melodías anodinas que son difundidas con suavidad en las tiendas, oficinas, aeropuertos y ascensores de EE.UU. El mal ya ha llegado a nuestro país y seguramente seguirá conquistando adeptos a medida que se transforme en modelo cultural.<sup>150</sup>

Según estos pronunciamientos este tipo de música “está siempre allí”<sup>151</sup>, constituyendo “una polución de la cual no hay escape”<sup>152</sup>. De este modo resulta inevitable que su atribuida omnipresencia derive en la imagen de un poder totalitario y controlador detrás de ella. Jacques Attali, intelectual francés – y actual asesor económico del gobierno de Nicolás Sarkozy-, cita que la emisión de música ambiental:

---

<sup>146</sup> Berenguer, 2008 [2003]: p. 5

<sup>147</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 166

<sup>148</sup> Schafer, 1994 [1977]: p. 77

<sup>149</sup> Escobar, 1995: p. 59

<sup>150</sup> Escobar, 1995: p. 61

<sup>151</sup> Gumpert, citado en Lanza, 1995: p. 5

<sup>152</sup> Frase contenida en un proyecto de ley presentado al parlamento británico por el conservador Robert Key con el fin de prohibir la emisión de música ambiental en algunos lugares públicos. Citado en <http://nomuzak.co.uk/orientation.html> (traducción personal). Consultar también Vila-Matas, 2003: <http://www.literaturas.com/VilaMatasTextoabril2003.htm>

(...) ha reemplazado al ruido de fondo natural, ha invadido y anulado hasta el ruido de las máquinas. Se filtra en los espacios cada vez mayores de la actividad vacía de sentido y de relaciones, en la organización de nuestra vida cotidiana: en todos los hoteles del mundo, en todos los ascensores, en todas las fábricas y oficinas, en todos los aviones, en todos los automóviles; por todas partes significa la presencia de un poder que ya no necesita bandera o símbolo (...).<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 165



### III.III Música ambiental como agente de totalitarismo y control social



De la música ambiental se ha dicho que es una “imposición sistemática”<sup>156</sup>, que conlleva “connotaciones de totalitarismo y de orden impuesto”<sup>157</sup>, que implica conspiración y que, tal como una droga, crea adicción y dependencia<sup>158</sup>. Se la ha tildado de “Canción anestesia”<sup>159</sup>, de “melodías concebidas para mantener el orden social”<sup>160</sup>, de “instrumento de cretinización”<sup>161</sup>, o, alienadamente, como “una música para cuando trabajas lo más que puedes”<sup>162</sup>...

Siempre presente en la crónica humana, el “poder” de persuasión atribuido al sonido y a la música ha oscilado en territorios difuminados de realidad y fantasía. En términos de García:

---

<sup>154</sup> Hitler en el Manual de la Radio Alemana, 1938. Citado en Attali, 1995 [1977]: p. 130

<sup>155</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 166

<sup>156</sup> Bosch, 1997: p. 59

<sup>157</sup> Groom, 1996: p. 6

<sup>158</sup> Duguid, s/f

<sup>159</sup> Martín, 1992

<sup>160</sup> Groom, 1996: p. 8

<sup>161</sup> Groom, 1996: p. 8

<sup>162</sup> Lanza, citado en Groom, 1996: p. 8

El poder del sonido para hechizar, doblegar voluntades, movilizar cuerpos y almas, seducir corazones o llamar a la vida y a la misma muerte es un tema recurrente en nuestro imaginario literario y mítico, y en nuestra historia arquitectónica y política.<sup>163</sup>

En este sentido, Sloterdijk reflexiona que “quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído humano; (...)”<sup>164</sup>, y Serres, que “lo audible domina por su capacidad amplia, el poder pertenece a quien posea campana o sirena, a la red de emisores de sonido.”<sup>165</sup>

Pascal Quignard cita que “oír es obedecer”, pues en latín el vocablo “escuchar” se dice *obaudire*, el cual derivó a la forma castellana “obedecer”. La audición, la *audientia*, resulta finalmente una *obaudientia*, es decir, una “obediencia.”<sup>166</sup> ¿Cómo oír música sin obedecerle? se preguntará entonces Quignard.<sup>167</sup> De hecho, y con un tono más críptico, reflexiona:

(...) después de la guerra total del tercer *Reich* alemán y como consecuencia de la tecnología de la reproducción de los *melos*, amar u odiar la música remite por vez primera a la violencia propia, originaria, que funda el dominio sonoro. (...) El fascismo está ligado al altavoz. Se multiplicó con la ayuda de la “radio-fonía”. Después fue revelado por la “tele-visión”. Durante el curso del siglo veinte una lógica historial, fascista, industrial, eléctrica – cualquiera sea el epíteto que se quiera tener- se apoderó de los sonidos amenazadores. La música, no por el incremento de su uso (su uso, por el contrario, se enrareció) sino por el de su reproducción y audiencia, franqueó la frontera que la oponía al ruido. En la ciudad, la difusión de melodías generó reacciones de fobia y degeneró en una modalidad heroica, bajo forma de asesinatos con carabina.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> García, 2005: p. 17

<sup>164</sup> Citado en López, 2005: p. 26

<sup>165</sup> Citado en García, 2005: p. 18

<sup>166</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 106

<sup>167</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 203

<sup>168</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 242-243

En consecuencia, Quignard cita que el hombre deja de estar sometido a una obediencia ante los sonidos de la naturaleza, pasando a una sumisión basada en una obediencia social, ante “melodías europeas nostálgicas electrificadas.”<sup>169</sup>

En adición, dejando en claro que “(...) la música se inscribe con precisión en los sistemas de poder”<sup>170</sup>, configurando los lazos entre un poder y sus súbditos<sup>171</sup>, Attali sostiene que, originariamente, la producción musical tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden, y que su función primera no debe ser buscada en la estética – “invención moderna”-, sino en la eficacia de su participación en una regulación social.<sup>172</sup> De este modo, Attali ubica la emisión de música ambiental – personificada en Muzak Corporation- como parte de un actuar impositivo y vigilante, silenciando, disimulando u homogeneizando los ruidos de la interacción social – conversaciones, llamadas telefónicas, etc.- o los “ruidos humanos”- pasos, tosidos, etc.-. En definitiva, el “(...) *hacer callar* mediante el monólogo de las organizaciones que difunden la palabra normada”<sup>173</sup>:

La música en serie es pues un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclases, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural, y de desaparición de las culturas específicas.

Más allá de eso, es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres, de monólogo de las instituciones.<sup>174</sup>

(...) no se precisa demasiado esfuerzo para entender el papel represor de la música en serie. Se puede pensar, por ejemplo, en una de las empresas más características de música para hacer callar, MUSAK [sic].<sup>175</sup>

Más adelante el mismo autor hace referencia a la catalogación de Muzak como el “sistema de seguridad para los años 70”, constituyendo un “sistema total de comunicaciones” apto para la emisión de instrucciones de emergencia en caso de un

---

<sup>169</sup> Quignard, 1998 [1996]: p. 247-248

<sup>170</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 25

<sup>171</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 16

<sup>172</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 49

<sup>173</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 131

<sup>174</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 165

<sup>175</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 166. La anotación entre corchetes es nuestra.

ataque terrorista; esto, dentro del clima de paranoia “anticomunista” inducido por estrategias gubernamentales estadounidenses<sup>176</sup>:

La técnica de difusión de la música ayuda actualmente a constituir un sistema de escucha y de vigilancia social. Muzak, la gran empresa estadounidense de venta de música estandarizada, se presentó como “el sistema de seguridad para los años sesenta”, puesto que permitía utilizar los canales de difusión musical para hacer circular órdenes. El monólogo de músicas estandarizadas, estereotipadas, acompaña y circunda a una vida cotidiana en la que ya nadie tiene realmente la palabra (dejando de lado a algunos de los explotados que, a través de su música, todavía pueden gritar sus miserias, sus sueños de absoluto y de libertad) Lo que hoy día llamamos música no es, demasiado a menudo, más que un disfraz del poder monologante. Nunca, sin embargo, irrisión suprema, han hablado tanto los músicos de comunicar con su público, y jamás esta comunicación habrá sido tan mistificadora. La música apenas parece poco más que un pretexto, un poco incómodo, para la gloria de los músicos y la expansión de un nuevo sector industrial. Sin embargo, sigue siendo una actividad esencial del saber y de la relación social.<sup>177</sup>

Aplicado a la historia chilena Carvallo cataloga la emisión sistemática de “música orquestada” como la “banda sonora de la dictadura”:

Ray Conniff, Paul Mauriat, Michel Legrand, Bebu Silvetti, Waldo de los Ríos, James Last, Franck Pourcel, Grunewaldt, Burt Bacharach, Bob Prais& [;] todos ellos con "sus orquestas y coros" se escuchaban en el cotidiano dictatorial hasta bien entrados los '80, exponiendo nuestra orientación musical a los dictados del régimen, que encontró en estos intérpretes el formato de orden para el aspecto sonoro y moral de su construcción. Orden, decencia, contención y "sana alegría" eran transmitidas en cada emisión radial de los próceres de la "música orquestada" como crípticamente se le llamó desde entonces. (...) Las radios, una vez acalladas las partidistas, se involucraron activamente en la reeducación total de la "chilenidad". Desde el f.m. de "El Conquistador" hasta las masivas cadenas a.m, de Minería, Agricultura, Nacional,

---

<sup>176</sup> Lanza, 1995: p. 152

<sup>177</sup> Attali, 1995 [1977]: p. 18-19

Portales, Santiago, etc, emprendieron la tarea de condicionarnos musicalmente según el modelo de orden propuesto por la música orquestada. (...). Se trataba de un modo perspicaz de censurar y ordenar la producción musical.(...) Se trataba de que la chilenidad auditiva se construyera en el orden, con el eterno comienzo apagado, suave, in crescendo, hasta llegar a un altiplano constante, sin altibajos; que cada cierto rato, se interrumpía en un nuevo comienzo para recordarte la historia y adelantar un final siempre resuelto por un seco golpe de batería, que cumplía con el propósito de enseñarte también cuando aplaudir, lejos de las dudas del jazz y todo lo experimental. (...) Música ideal para un régimen que se quería eterno institucionalmente (y, de un modo extraño, lo ha logrado). Música ideal para un gobierno que pretendía construir buenos chilenos, apolíticos, neutrales, propietarios y no proletarios, encerrados en sus casas y circunspectos en sus expresiones. (...) El reconocimiento del régimen a estos dictadores (directores) de orquesta llegó por la vía del dinero y de instalarlos en lo que era el momento "espectacular" del verano chileno, el único verano sudamericano falto de carnaval: el Festival de Viña del Mar, (...) Serían los máximos exponentes del formato musical de la dictadura quienes recibirían los máximos elogios y esfuerzos del aparato mediático de la dictadura para destacarles: (...) la construcción de una chilenidad musical, de declarada raíz criolla y tradicional, no sería de las tonadas anodinas de Los Quincheros, ni de los aires trágicos y marciales de Willy Bascañán de las cuales se nutriría el pinochetismo para dejar su impronta, educar y condicionar el oído musical de una chilenidad "buena". Menos se nutriría de las toneladas de músicos "de fama" llegadas para rellenar los momentos: Mari Trini, Julio Iglesias, Manolo Galván, Roberto Carlos, Sergio y Estíbaliz, Manolo Otero, etc.<sup>178</sup>

En definitiva, bajo esta visión es posible dimensionar al altavoz como un "arma letal"<sup>179</sup>, y por ende, resulta inmediato encontrar en el imaginario de ciencia ficción ejemplos que retratan la emisión centralizada, omnipresente y vigilante de música "sintética", adormecedora y atemporal.<sup>180</sup> No por nada se ha tildado esta música de

---

<sup>178</sup> Carvallo, 2006

<sup>179</sup> Schafer, 1969: p. 37. Una interesantísima reseña al sonido como herramienta bélica se puede encontrar en Cusick, 2006.

<sup>180</sup> Consultar citas de "Un mundo feliz" (Aldous Huxley) en Lanza, 1995: p. 28-29, 112, 221-222 y 232. Consultar también Groom, 1996: p. 6

“(…) zumbido de inactividad, de inercia, de estancamiento.”<sup>181</sup> Según Juan Pablo González, académico de la Universidad Católica de Chile:

Con tanta música alrededor, sólo podremos adormecernos, ya que resulta imposible prestar atención a cada instante a ese mar de sonidos que forman la banda sonora de nuestra vida cotidiana. Por consiguiente, la mayoría de esos sonidos pasará inadvertida. Los más cáusticos se atreven a afirmar que justamente es ésa la función social de la omnipresencia sonora en la sociedad contemporánea: producir rebaños mansos de ciudadanos adormecidos por una gran canción de cuna universal, surgida del murmullo constante de nuestros parlantes. No importa lo que suene: ellos nos calman, nos amansan y nos mueven a todos dentro de un ritmo y un tono similares.

De hecho, las visiones futuristas de la sociedad contemporánea acuñadas en el pasado imaginaron al parlante en el centro de un sistema de dominación ideológico-corporativo-tecnológico. Ese sistema imaginado sólo se diferencia del que hoy día efectivamente vivimos, porque está personalizado o costumizado, es decir porque podemos construir nuestras propias canciones de cuna, pero siempre sobre la base de las piezas que nos brinda un mercado donde hemos depositado una buena parte de nuestra idea de libertad.<sup>182</sup>

De hecho, un punto aún no esclarecido por completo surge de la sospecha sobre la inserción de mensajes subliminales en este tipo de programaciones musicales. La empresa Muzak desmintió en su momento esta acusación.<sup>183</sup>

Por lo demás, dado que la audición es considerada un medio esencial para la vigilancia y el control social<sup>184</sup>, resulta prudente citar las propiedades de resignificación que poseen estas músicas, siendo capaces, en consecuencia, de “domesticar espacios”, haciendo que resulten familiares espacios extraños, o bien, extraños los espacios familiares, modificando en muchos casos su dinámica social. Un ejemplo cotidiano de esta afirmación puede observarse en algunos estacionamientos subterráneos, donde el ambiente frío, oscuro y solitario – ambiente generalmente

---

<sup>181</sup> Groom, 1996: p. 6

<sup>182</sup> González, 2006: p. 47 - 48

<sup>183</sup> Lanza, 1995: p. 153-154

<sup>184</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 181

empleado en películas para escenas de diversos crímenes- se torna más “acogedor” mediante la instalación de parlantes emisores de música ambiental.

Radano cita al respecto el aprovechamiento de las asociaciones extramusicales producidas por ciertos tipos de repertorios en ciertos grupos de personas, imponiendo mediante la música ambiental un “orden sónico” capaz de determinar por sí mismo las características del entorno.<sup>185</sup>

En cuanto a la aplicación sistemática de esta idea por parte de autoridades gubernamentales Lanza cita el caso de las autoridades portuarias de Nueva York, quienes decidieron cambiar el tipo de música que podía escucharse en sus instalaciones para ahuyentar de esta manera a vagabundos y microtraficantes de droga, que habitualmente frecuentan los espacios portuarios públicos. Para ello, optaron por sustituir el repertorio más convencional de música ambiental por un canal de música clásica.<sup>186</sup>

En el ámbito comercial, Sterne explica cómo las diferencias en la recepción de la música ambiental son utilizadas por algunas autoridades policiales y cívicas para imponer una cierta idea de orden social en algunos espacios comerciales de Estados Unidos y Canadá. En estos casos la emisión de música “docta” y el *Easy Listening* en los exteriores de locales comerciales se convierten en un arma de “disuasión musical no agresiva”, capaz por un lado de ahuyentar a la gente considerada “indeseable” – adolescentes “con mucho tiempo y poco dinero”, mendigos, prostitutas, traficantes, población de raza “no blanca”, etc. –, y por otro de aumentar la sensación de seguridad en potenciales clientes. De esta forma, este resignificar de espacios no sólo ahuyenta un perfil determinado de público a favor de otro, sino que además exterioriza los dominios de un espacio privado sobre uno público (o por lo menos lo que entiende por espacio público...). Esta estrategia es una extensión acústica de la corriente de diseño urbano denominada “prevención del delito a través del diseño ambiental” (en inglés CPTED, por *Crime Prevention Through Environmental Design*; también conocida como “espacio defensivo”)<sup>187</sup>:

---

<sup>185</sup> Radano, 1989: p. 455 - 457

<sup>186</sup> Lanza, 1995: p. 227

<sup>187</sup> Sterne, 2008 [2003]: p. 43

De acuerdo con la CPTED, uno puede hacer que un entorno abierto sea menos proclive al delito oportunista controlando aspectos como la iluminación, la señalización, la arborización y parámetros similares. La CPTED también intenta que en un entorno dado cierto tipo de gente (la que una institución *quiere*) se sienta más segura y que otro tipo de gente se sienta incómoda. Ejemplos de manual de la CPTED son: quitar los arbustos alrededor de los aparcamientos e instalar iluminación brillante para que la gente se sienta más segura cuando se dirige a su auto de noche; aumentar la señalización dentro y alrededor de una universidad para aumentar la sensación de que es una institución poderosa, e incluso esas barras que cruzan los bancos de las paradas de autobuses para que nadie pueda acostarse (y dormir) en ellos. La disuasión musical no agresiva extiende las premisas de la CPTED al terreno acústico. Maneja el espacio urbano para crear una sensación de seguridad y control en sus habitantes selectos.<sup>188</sup>

Esta aplicación sistemática e institucionalizada de la música ambiental como herramienta de intereses económicos que operan sobre ámbitos no sólo privados sino también públicos será asumida en diversos discursos adversos como un “abuso”<sup>189</sup>, constituyendo por lo demás un buen punto de partida para desarrollar una crítica más lúcida, sobre todo si se considera que estas músicas ilustran hasta qué punto las tiranías de hoy buscan la faceta servil y amable.

---

<sup>188</sup> Sterne, 2008 [2003]: p. 43 - 44

<sup>189</sup> Citado en Schafer, 1994 [1977]: p. 97



### III.IV Crítica desde su consideración de “trato denigrante” para la música

*The sound you make is muzak to my ears.*<sup>190</sup>

(...), este tipo de música merece ser clasificado como música de supermercado, financiera, de ascensor, digestiva, agropecuaria, bancaria, automovilística, etc. ... (...).<sup>191</sup>



(Imágenes: www.cartoonstock.com)

A pesar de que la mayoría de los discursos adversos considera que la música ambiental no es música, sino más bien “pseudo música” – o a lo más, una “quasi-música”<sup>192</sup>-, muchas de estas retóricas recurrirán a los mismos preceptos estéticos de lo que ellos aceptan como “música” para configurar su crítica.

Así, las músicas ambientales son consideradas un “atentado a la calidad artística”, pues, en términos de Donoso, “por allí pasan, sin orden ni concierto, las obras maestras de la música occidental, en sus versiones originales o “arregladas”, junto a música ligera o “pop”<sup>193</sup>, desgranando, en opinión de Martín, “con el mismo descaro a Verdi que a Mick Jagger”<sup>194</sup>, absorbiendo, disolviendo y mezclando, según

<sup>190</sup> Frase contenida en el texto de la canción *How do you sleep?* (1971), ácidamente dedicada por Lennon a Paul McCartney en momentos en que las relaciones entre los miembros del cuarteto de Liverpool se encontraban liberando una larga historia de tensiones.

<sup>191</sup> Lémann, 1984: p. 37

<sup>192</sup> Schaffer, citado en: <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>193</sup> Donoso, 1996: p.133

<sup>194</sup> Martín, 1992

Westerkamp, distintos estilos y culturas musicales “en un sonido uniforme de música de fondo reorquestada.”<sup>195</sup>

Si a los juicios recién expuestos se suma el carácter funcional de estas “músicas” - según algunos, función de mero “papel mural acústico”<sup>196</sup>-, no será difícil concluir que, en definitiva, para este sector “la música emitida como música ambiental recibe un trato denigrante”.<sup>197</sup>

Los componentes de este cuerpo crítico - principalmente sociedades de melómanos, músicos (profesionales, aficionados y estudiantes) e instituciones musicales- “han sido feroces en su denuncia del hilo musical”<sup>198</sup>, según Reynolds, “el fenómeno más lamentable y destructivo de la historia de la música.”<sup>199</sup>. Day indica:

(...) en la segunda mitad del siglo XX los músicos y los melómanos tronaron contra el aluvión constante de música grabada que asaltaba sus oídos en ascensores, bares, taxis, supermercados, y la tapicería auditiva, habitualmente más discreta, de los hospitales, prisiones y “buenas” librerías, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák mientras se esperaba el teléfono, Orlando Gibbons en la silla del dentista, el *Réquiem* de Mozart y las *Cuatro últimas canciones* de Strauss en el restaurante.<sup>200</sup>

En términos estéticos, una crítica recurrente en estos discursos compete al resultado sonoro de esta práctica musical, el cual deviene en una música “sosa”<sup>201</sup>, “asombrosamente anodina”<sup>202</sup>, “insípida”<sup>203</sup>, “aburrida”<sup>204</sup>, “no expresiva”<sup>205</sup>, “cursi”<sup>206</sup>, “despojada de pasión”<sup>207</sup>, “demasiado etérea y soporífica”<sup>208</sup>, de efecto anestésico.<sup>209</sup>

---

<sup>195</sup> Westerkamp, 2002

<sup>196</sup> <http://nomuzak.co.uk/orientation.html>

<sup>197</sup> Bosch, 1997: p. 59

<sup>198</sup> Day 2002 [2000]: p. 209

<sup>199</sup> Reynolds, citado en: Day, 2002 [2000]: p. 209-210

<sup>200</sup> Day, 2002 [2000]: p. 208

<sup>201</sup> MacLeod, 1979: p. 22

<sup>202</sup> Comentario extraído de la *Smithsonian Magazine* (No se especifica número ni autor). Citado en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

<sup>203</sup> Citado en Lanza, 1995: p. 2

<sup>204</sup> Citado en Lanza, 1995: p. 2

<sup>205</sup> Aviñó, citado en Martín, 1992

<sup>206</sup> Citado en Lanza, 1995: p. 2

<sup>207</sup> Gumpert, citado en Lanza, 1995: p. 5

<sup>208</sup> Levy, citado en: Lanza, 1995: p. 156

<sup>209</sup> Martín, 1992

Mucho de este resultado tendrá que ver con la política de las empresas del rubro de producir una música “homogénea”, sin altibajos, continúa y, además, apta para un grueso de auditores, sin tomar en cuenta gustos particulares sino más bien amalgamando diversos estilos y culturas musicales, creando finalmente algo así como un “Esperanto musical”.<sup>210</sup> En consecuencia, los arreglos instrumentales de estas músicas evitarán cualquier cambio sorpresivo o cualquier efecto llamativo que pueda poseer la versión original, generalmente atenuando cualquier ritmo, melodía o características armónicas que puedan resultar distractoras.<sup>211</sup> En el contexto de los espacios comerciales, un representante de Muzak Corporation advertirá sobre las expectativas estéticas que puedan surgir de la música emitida en este contexto:

Si usted intenta escuchar nuestra música con propósitos de entretenimiento puedo garantizarle que no la disfrutará...cuando usted escucha música convencional, o bien le agrada, o bien no. Si no le agrada, entonces esta se tornará irritante y probablemente usted abandone la tienda comercial. Pero si a usted sí le agrada, puede entonces quedarse parado y escuchar aquella música, olvidando quizás el motivo por el cual usted entró originalmente.<sup>212</sup>

No es de extrañarse entonces que para estas intenciones la música cumpliera un rol secundario, priorizándose más bien su procesamiento - procesos a los que Atalli llamará “tratamientos castrantes”.<sup>213</sup> y su efectividad funcional. Según David O'Neill, otro de los responsables de Muzak: "Nosotros no vendemos música, vendemos programaciones."<sup>214</sup> En este sentido, Umberto V. Muscio, ex-presidente de la empresa a mediados de los años sesenta, prefiere llamar a estas músicas “ruido agradable”, aclarando que su importancia no radica en el mérito artístico, como en la música convencional, sino en su efecto “positivo” en el trabajador y su ambiente laboral. “Es tan simple como eso”, aclara.<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Lanza, 1995: p. 5. El Esperanto puede definirse como una lengua auxiliar artificial, atribuida al oculista polaco Lázaro Zamenhof (1887), la cual consiste en una lengua auxiliar de uso internacional.

<sup>211</sup> MacLeod, 1979: p. 23

<sup>212</sup> Citado en MacLeod, 1979: p. 23 (Traducción personal)

<sup>213</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 166

<sup>214</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 166

<sup>215</sup> Citado en MacLeod, 1979: p. 22-23

En consecuencia, esta figura de “eliminación de la particularidad en pos de imponer lo homogéneo” aludirá inevitablemente a las connotaciones de totalitarismo vistas en el capítulo anterior. Al respecto, Eco observará que la difusión de “música ligera” contribuirá a una universalización del gusto, ocasionando que todo pueblo consuma y goce del mismo género musical, asfixiando finalmente las civilizaciones musicales autónomas.<sup>216</sup> Esta música, advierte Westerkamp, es “producida en masas y distribuida en masas”<sup>217</sup>. Según Atalli, es música convertida en un “ruido de fondo para las masas”.<sup>218</sup>

Por estos motivos, esta prioridad en la funcionalidad constituirá otro blanco de críticas, sobre todo por parte de los feligreses de la “música pura”, ideal estético que por esencia rechaza ingenuamente el amplio historial de la música como artículo funcional. Para contrarrestar este ideal bastará con citar como ejemplos la *Musique d’Ameublement* de Erik Satie<sup>219</sup>, o, tajantemente, la del oficio musical, oficio practicado por innumerables “maestros” del arte musical de occidente. En términos de Atalli:

El hecho no es nuevo. Después de todo, Haydn o Mozart no escribían, poco más o menos, sino música de fondo para una élite que no apreciaba en ella más que el símbolo del poder.<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> Eco, 2007 [1965]: p. 341

<sup>217</sup> Westerkamp, 2002

<sup>218</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 165

<sup>219</sup> Alrededor de 1920, Satie oficializa un nuevo “producto de consumo”, La *Musique d’Ameublement* (“Música de mobiliario”). El autor – quien llegó a afirmar, quizás irónicamente, que “Quien no haya escuchado todavía la ‘Música de Mobiliario’ no conoce la felicidad”- recalca que “esta música es básicamente industrial”, y que está “compuesta para satisfacer las necesidades útiles”. Esta música “(...) crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor & el confort en todas sus formas.” Está concebida para “notarías, bancos, etc.” y también para el ámbito doméstico (“No se duerma sin escuchar un fragmento de <<Música de Mobiliario>> o dormirá usted mal” aconsejará Satie). Escoge para las obras de esta categoría títulos como *Correlage phonique*, “para un almuerzo o un contrato de matrimonio”, o *Tapiserie en fer forgé*, “para la llegada de los invitados, a interpretar en un vestíbulo”. Cuentan las crónicas que el día del lanzamiento del “producto”, en la Galería Barbazanges, durante los entre actos de una pieza de Max Jacob, y tras haber diseminado a los instrumentistas por las cuatro esquinas de la sala, Satie recomienda a los asistentes “hablar, caminar y beber” durante la ejecución musical. No pudiendo contener su cólera, al ver que el público se sienta obedientemente en silencio nada más escuchar los primeros compases, Satie es considerado por algunos como el primer compositor en molestarse por ser su música escuchada. Consultar Satie, 2005: p. 119 y 139.

<sup>220</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 165. Sin embargo, Atalli diferenciará esta conducta de poder de algunas monarquías europeas del s. XVIII con el caso de las actuales músicas ambientales, donde se demuestra que “el poder ha extendido sus funciones a toda la sociedad, (...)”.

En definitiva, el hecho de que la música se saque de su supuesto “contexto original” será interpretado como un “acto de profanación”, sobre todo si esta acción acarrea fines de utilitarismo, sea este económico o decorativo. En adición, los elementos otorgados por la contemporaneidad también constituirán una incómoda dosis de realidad para estos enjuiciamientos estéticos tradicionalistas, pues, los múltiples paradigmas de recepción y consumo musical desprendidos de las nuevas industrias y tecnologías irán directamente relacionadas con lo que se considerará una “banalización” del “poder de la música.”<sup>221</sup> No por nada la academia musical ha rehuído el estudiar las incidencias de la tecnología sobre nuestras prácticas musicales.<sup>222</sup>

Según estos discursos, la sobreabundancia de música provocada por los múltiples medios tecnológicos presentes en la actual vida cotidiana inciden en un facilismo que “insensibiliza” la relación humana con la música.<sup>223</sup> “¿No se echará a perder la fuerza misteriosa de un arte que una vez se creyó indestructible?”<sup>224</sup> preguntaba Schoenberg en 1930. El compositor vienés no se encontraba sólo en estas reflexiones. Un gran contingente de músicos profesionales y melómanos se lamentaba de este hecho, de esta pérdida que convirtiera a la música “en algo menos milagroso de lo que fuera alguna vez”<sup>225</sup>, sobre todo si se considera que la misma tecnología capaz de difundir la “gran música” se convierte desde sus inicios en el factor determinante para la propagación de música ambiental. Day reflexiona, no sin un dejo de resignación:

Muchos han estado de acuerdo en que la fuerza y el poder de las obras maestras de la tradición musical de la Europa occidental están siendo destruidas gracias a la grabaciones, en que está teniendo lugar una especie de liquidación cultural, en que la escucha a media de fragmentos fuera de lugar y de contexto, y las repeticiones sin fin de las grandes obras está convirtiendo la expresión musical, cuyos efectos fueron grandes y nobles en su día, en un cliché por completo vacío. Pero unos pocos han apuntado que esta destrucción de los significados es deseable, que el peso de esta magnífica tradición es sofocante, que una apreciación de muchas de las

---

<sup>221</sup> Aharonián, 2001: p. 82

<sup>222</sup> Consultar Day, 2002 [2000]: p. 11.

<sup>223</sup> Consultar Day, 2002 [2000]: p. 208-210 y González, 2006.

<sup>224</sup> Schoenberg, citado en Day, 2002 [2000]: p. 208.

<sup>225</sup> Cardus, citado en Day, 2002 [2000]: p. 208.

sutilezas de las reinterpretaciones de las grandes obras del pasado presupone una familiaridad con la tradición que el público jamás volverá a tener, puesto que la tradición ahora está muy fragmentada: «La tecnología está desentrañando el arte tradicional», ha dicho uno de ellos. Pero algunos han afirmado que no se debe temer este proceso. El «luto» [...] [será] un alivio [...] los poderes creativos, antes oprimidos por la tradición, por el placer prolongado, por la coerción social, recuperarán su fuerza primitiva».<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Day, 2002 [2000]: p. 210. Citas aludidas: Jacques Barzun, *The use and Abuse of Art* (Conferencias de A. W. Mellon sobre Bellas Artes, 1973, The National Gallery of Art, Washington, D.C.) (Princeton/Londres, 1974), p. 144-147.

### III.V Crítica a partir de su no-performance: La música como un no-ritual

“El valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”<sup>227</sup>



“Canned Muzak”. Imagen obtenida de:  
[http://www.members.shaw.ca/timberlaneq/CannedMuzak\(Christine\)\(25x29\).jpg](http://www.members.shaw.ca/timberlaneq/CannedMuzak(Christine)(25x29).jpg)

Desde una concepción tradicionalista de *performance* artística resulta lógico que surjan alegatos precisamente por la “falta de performatividad” de las músicas ambientales y su consecuente carencia del elemento ritual pues, se está hablando de

<sup>227</sup> Benjamin, citado en Ariño, 2000 [1997]: p. 155

una dinámica socio-sonora en la cual no existen escenarios, en la cual la figura del artista es suplantada por el anonimato y la invisibilidad, en la que no queda clara la forma de recepción, y en la que, en definitiva, el espectáculo no es primera prioridad.

Así entonces, el hecho de que estas músicas contravengan las normas del rito canónico del arte musical provoca valores semánticos “contradictorios”, suscitando fácilmente una conducta de rechazo social.<sup>228</sup>

Por lo demás, y a pesar de existir innumerables ejemplos artísticos que desafían las concepciones tradicionales de la puesta en escena musical, este sector discursivo insistirá en aplicar un esquema performático tradicional – específicamente la figura del “concierto”- para argumentar su crítica hacia una problemática totalmente ajena a esa idealización. Y quizás es en esta incompatibilidad radique la poca validez de este tipo de alegato.

Un ejemplo de esta incompatibilidad puede exponerse en la declaración de Xose Aviñó, académico de la Universidad de Barcelona, quien categoriza a la música ambiental como un género propio a partir de su “no-performance”:

De la música sinfónica, se dice que se escucha en las salas de concierto; del rock, en estadios o en grandes espacios. En el caso de la música de ambiente es un género propio, un género de música no expresiva, nacida para pasar inadvertida.<sup>229</sup>

Más adelante, con un criterio idealizador del pasado, el mismo autor añade: “También es un género nuevo, porque ni siquiera en la antigüedad se hizo música para no ser oída.”<sup>230</sup>, y será por este sentido “no-performático” que renunciará estudiar este tipo de música pues: “Si se estudia, se saca de su contexto porque es una música para no ser escuchada, desde el momento que se escucha, esa música pierde su función”.<sup>231</sup>

En este sentido, González se lamenta por lo que considera una pérdida del sentido ritual a raíz de la reproducción sistemática de música mediante “parlantes que están en todas partes”:

---

<sup>228</sup> Consultar Martí, 2002 y 1996 (a)

<sup>229</sup> Citado en Martín, 1992.

<sup>230</sup> Citado en Martín, 1992.

<sup>231</sup> Citado en Martín, 1992.



La música, en lo ordinario y en lo extraordinario; en el día y en los momentos especiales de nuestra existencia: al graduarnos, al casarnos, en nuestros cumpleaños, hasta en nuestro funeral. Son los ritos de pasaje que nos van quedando, pues cada vez tenemos menos ritos y casi se desvanece el más importante para la música: el de escuchar.<sup>232</sup>

Escuchar música es un rito que se realiza desde hace miles de años. Sin embargo, en los últimos cien, la tendencia ha sido reemplazar el rito de la interpretación/audición por la grabación de un disco y su reproducción ritualmente descontextualizada.<sup>233</sup>

Más crítico aún, Atalli reflexiona también que el fenómeno de reproducción de músicas ambientales conlleva “el anuncio del fin de la obra musical aislable, que no habrá sido más que un breve paréntesis en la historia de los hombres”:

Se produce entonces el exterminio del uso por el cambio, la trituración radical de los códigos por la máquina de la economía, trituración explícitamente ratificada por ciertos músicos para quienes la música debe insinuarse en el mundo de lo cotidiano y no ser ya un acontecimiento de excepción.<sup>234</sup>

Más allá de esta diversidad de valores semánticos de uso y función de “música” resulta muy interesante el análisis que propone Martí, quien destaca el hecho de que estas músicas se encuentran enmarcadas en unas estructuras significantes muy diferentes a las que pueden observarse en un concierto:

En una audición convencional hay muchos puntos referenciales que nos ayudan a encontrar sentidos en la pieza que escuchamos y que, por tanto, condicionan la escucha: la sala de conciertos, el escenario, la visión de la orquesta con los movimientos y característica gestualidad de sus músicos, la indumentaria de los mismos, el orden de las piezas ofrecidas y también el hecho de que sean ejecutadas como unidades discretas. Estas unidades poseen un antes y un después claramente

---

<sup>232</sup> González, 2006: p. 48

<sup>233</sup> González, 2006: p. 49

<sup>234</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 166-167

marcados por los momentos de expectación ante la vista de la batuta inmóvil y dispuesta a iniciar sus primeros movimientos, así como por los aplausos al finalizar la obra. Son momentos señalizados por silencios iniciales y finales, una marca que no posee la música ambiental. (...) La música ambiental viene caracterizada por la ausencia de todos estos elementos manifiestamente ritualizantes cargados de significación. Nada impide que el oyente preste momentáneamente la atención a estas músicas invisibles. De hecho, una de las características de los eventos musicales impuestos es la escucha intermitente, alternando de manera continuada la no atención con la escucha consciente. El hilo musical ofrece la oportunidad de hacernos escapar a otro nivel de realidad, pero su volumen, generalmente discreto, permite dejarnos volver con facilidad al plano del cual nos ha sustraído. (...) Se trata de músicas liberadas del ritual, de los marcos espaciales y temporales que habitualmente les asignamos.<sup>235</sup>

En este sentido, Martí cita la noción de metamensaje que propone Gregory Bateson, especificando en relación al caso que, además del mensaje en sí mismo, hay que tener en cuenta el entramado metacomunicativo que dice al receptor cómo debe ser entendido el mensaje, pues es en este punto donde se establecen las diferencias entre una música interpretada en un concierto y la misma música, pero transmitida mediante parlantes. Cuando se escucha aquella música en una sala de conciertos, la arquitectura del local, el frac de los músicos y el silencio sepulcral por parte del público indicarán cómo debe entenderse aquello que se escucha.<sup>236</sup>

Estas observaciones recuerdan la evidente importancia dada por Occidente a la ritualidad del concierto. Christopher Small habla de dos niveles diferentes en los que opera un concierto sinfónico: el nivel de disfrute o contemplación de las obras musicales y el nivel del ritual, que generalmente pasa desapercibido o ignorado debido a que está tan próximo a nosotros<sup>237</sup> y que sería, además, lo que formaría el anteriormente citado entramado metacomunicativo. Es precisamente debido a este segundo nivel por lo que muchas actividades musicales en occidente constituyen más una autojustificación que una manera de vivir la música: "(...) un público de concierto,

---

<sup>235</sup> Martí, 2002

<sup>236</sup> Martí, 2002

<sup>237</sup> Small, 1987: 8. «Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert», en: A. L. White (ed.), *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. London and New York: Routledge & K. Paul, 6-32. Citado en Martí, 2002.

hoy, juzga más que goza; la música se ha vuelto un pretexto para la afirmación de su cultura y no una forma de vivirla.”<sup>238</sup> Sobre esta misma idea, Small reflexiona:

Creo que un concierto sinfónico es una celebración de la ‘historia sagrada’ de las clases medias occidentales, y una afirmación de fe en sus valores como permanente fuente de vida. Dado que estos valores y los de la sociedad industrial en general sufren cada vez más el ataque tanto de sus críticos como la presión de los acontecimientos, el concierto deviene más necesario como ritual de estabilidad en un mundo inestable<sup>239</sup>

En definitiva, según el citado perfil de discurso adverso, todos estos importantes elementos metacomunicativos centrados en el hecho musical están ausentes en el caso de las músicas ambientales, fenómeno impulsado por los avances tecnológicos: “La reproductibilidad técnica emancipa la obra de arte, por primera vez en la historia del mundo, de su existencia parasitaria dentro de la esfera del ritual”<sup>240</sup> diría Benjamin, para quien la reproductibilidad moderna trituró aquella “aura originaria”, aquel halo de belleza propia de la “auténtica” obra de arte. Sin embargo, a pesar de que siglos de tradición respaldaran a Benjamin al postular que el arte nace con el culto, en el cual pareciera hallar su verdadera autenticidad, Ariño reflexiona desde la actualidad:

Al parecer, todas las formas artísticas (música, danza, teatro, etc.) han desarrollado sus primeras manifestaciones en el ámbito cultural. Al respecto, y en concreto en Occidente, después de Nietzsche suele evocarse el complejo fenómeno de los cultos dionisiacos donde danza, coro, teatro, religión, orgía y poder se amalgaman indisolublemente. Pero desde una perspectiva histórica, es igualmente importante subrayar su progresivo desgajamiento del ritual y su creciente autonomización secularizadora, que implica diferenciación de prácticas y géneros, especialización de roles, estratificación de públicos y distinción de espacios, en última instancia emergencia de prácticas y experiencias sociales y simbólicas nuevas. Resulta imposible entender la historia de la cultura sin tomar en consideración este proceso.<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 175

<sup>239</sup> Small, 1987: 19. Citado en Martí, 2002.

<sup>240</sup> Citado en Martí, 2002.

<sup>241</sup> Ariño, 2000 [1997]: p. 156-157

#### **IV. Definición de discursos en relación al caso “Proyecto Santiago al Aire”**

#### IV.I Aproximaciones al campo de estudio:

En su caminata de unos 20 minutos por Ahumada, entre Agustinas y Compañía, el Jefe de Estado recibió aplausos y vítores del numeroso público que se daba cita en ese lugar a las 13 horas. (*El Mercurio*, domingo 14 de agosto de 1977)

La historia del Paseo Ahumada comienza el año 1977, cuando el alcalde designado para la Ilustre Municipalidad de Santiago, Sr. Patricio Mekis Spikin, luego de su experiencia con el Paseo Independencia (Rancagua) emprende la obra urbanística que conferiría a la antigua calle Ahumada calidad de paseo peatonal. Según documentos municipales, las razones para llevar a cabo un proyecto de estas características obedecían a las intenciones de “recuperación y revitalización” del centro de Santiago<sup>242</sup>. La entonces baja población residencial de la comuna<sup>243</sup>, la sostenida migración de oficinas y comercio hacia la comuna de Providencia, la dificultad de accesibilidad hacia el sector, la falta de espacios de circulación, encuentro y aglomeración peatonal sumado a los problemas derivados del tráfico vehicular - como por ejemplo, la contaminación ambiental-, llevaron a la administración comunal a implementar una “política de mejoramiento de la accesibilidad peatonal, vehicular y del uso del centro”<sup>244</sup>, la cual se tradujo en acciones tales como la materialización de la trama peatonal contemplada en el Plan de Vialidad:

Esta trama se estructura principalmente en la cruz peatonal formada por las calles Ahumada y Huérfanos, que se ramifica a través de una red de Pasajes interiores de las manzanas y de ensanche de aceras del área. La primera acción de este Plan ha sido la Remodelación de la calle Ahumada y su transformación en una vía peatonal<sup>245</sup>.

El proyecto – ganador del primer premio, mención Urbanismo y Planificación, en la segunda Bienal de Arquitectura efectuada en Santiago, en Agosto de 1979- fue

---

<sup>242</sup> Aliaga 1979: p. 23

<sup>243</sup> De Ramón 2000: p. 203

<sup>244</sup> Aliaga 1979: p. 23

<sup>245</sup> Aliaga 1979: p. 23

encargado al entonces arquitecto de la Dirección de Obras Municipales, Carlos Aliaga, junto con Álvaro Guridi en el proyecto urbano general, y Luis Sandoval al diseño del mismo<sup>246</sup>:

Coherente con las actividades administrativas, culturales, de servicio y comerciales a nivel Comunal, metropolitano y nacional del Centro, el espacio peatonal creado en la calle Ahumada, debió cumplir un doble cometido: ser una vía peatonal que da satisfacción al flujo de personas que acceden al centro y a sus instalaciones y ser un lugar de encuentro, por lo que pasó a llamarse "PASEO de AHUMADA". Su equipamiento de asientos, fuentes de agua, oficina de informaciones generales, carteleras de exhibiciones de programas culturales, kioscos de venta de periódicos y venta de flores, cabinas de teléfonos, jardineras y árboles, dan el marco a este encuentro que estaba perdido en la inquietante aglomeración del centro. El espacio, longitudinalmente está dividido en tres circuitos peatonales, dos laterales contiguos a los edificios que permiten caminar contemplando el comercio y uno central que da cabida al Paseo y a la circulación eventual de los servicios de emergencia. Entre los circuitos laterales y el central, está situada la iluminación y el equipamiento, realizando en el eje central las fuentes de agua como principal simbolismo de la devolución del espacio a la vida urbana, ocupando el lugar rescatado a lo perturbador al encuentro con el hombre [sic]. La iluminación, no dirigida, incorpora el entorno a la vida urbana nocturna. Los faroles, por su repetición y altura, crean un elemento unificador y una relación de escala entre el hombre y la edificación. Los pavimentos de adoquines y de hormigón, entrabado con piedrecilla rubia de Isla Negra en su superficie, permiten el paso de los vehículos de emergencia y servicios. El criterio que se utilizó, en su diseño, fue remarcar las zonas de interés como: cruces, bocas de galerías y plazoletas. El adoquín conforma las superficies, en que confluyen el auto y el peatón, como pavimento apto para ambos, también conforma plazoletas en el juego de agua al llegar a la calle Compañía, en la fuente del Banco y en la fuente de las flores. La renovación de las instalaciones de los locales, la recuperación de edificios vetustos y el auge de la construcción en el área, dejan ver cómo este nuevo marco, que permite una más eficiente y más placentera utilización de sus servicios, está provocando una exigencia y una respuesta que se traduce en la recuperación y revitalización del centro.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> [http://www.sernatur.cl/scripts/sitio/destino\\_atractivo2.php?destino=150&atractivo=34](http://www.sernatur.cl/scripts/sitio/destino_atractivo2.php?destino=150&atractivo=34)

<sup>247</sup> Aliaga 1979: p. 23

“Fue una descompresión. El aire era asqueroso, había sesenta, ochenta días críticos. Entonces que apareciera esta calle peatonal, este remanso y además el mundo del peatón con jardineras, escaños, fue reconocer que uno existe”, comenta a propósito Miguel Laborde<sup>248</sup>.

Ahora bien, y como es común en proyectos de peatonalización, la propuesta tuvo que enfrentar inicialmente gran oposición por parte de residentes y comerciantes del sector, dado que estos pensaban que la ejecución de dicha obra mermaría el flujo de personas por el sector. No obstante, ocurrió lo contrario y, recién inaugurado el paseo, comenzó el esperado efecto, aumentando incluso la plusvalía de toda la calle llegando a ser hoy en día uno de los suelos comerciales más caros de Sudamérica.<sup>249</sup>

Por otro lado, la operación del municipio fue determinante en el sentido de que el abandono del centro, en casi cualquier ciudad, quebranta su hilo fundacional. Al respecto, es importante recordar que, desde su fundación en el siglo XVI, el perímetro de Santiago central se ha caracterizado por acoger las instituciones administrativas dominantes junto a una sociedad residente principalmente compuesta por clases altas y gobernantes. Según Manuel Vicuña, “aunque la sociedad chilena continuó siendo predominantemente rural hasta la década de 1930, la elite que gobernó el país a partir de la Independencia pronto se transformó en una clase urbana sólidamente implantada en el centro de la capital”<sup>250</sup>, estableciendo, por lo demás, modelos de vida inspirados en la Europa occidental de entonces:

Con todo, el más fehaciente esfuerzo por apropiarse los estilos de vida de la alta burguesía y aristocracia francesas, y así consolidar la diferencia ya existente entre los miembros de la oligarquía y el resto de los chilenos, consistió en la transformación de Santiago encabezada por autoridades públicas y ciudadanos acaudalados. [...] En lo

---

<sup>248</sup> Cuevas, 2004

<sup>249</sup> Según un informe de la consultora internacional Cushman y Wakefield (2005), el tradicional Paseo Ahumada es la calle más cara de Latinoamérica. Si bien en Chile la actividad se encuentra concentrada en los distintos centros comerciales de la capital, esta calle sigue liderando, siendo la más cara debido a su gran afluencia de público: 2 millones de personas al día. Con un valor por metro cuadrado de US\$ 105 al mes -\$57.225 -, Ahumada se empuja por sobre la conocida avenida Santa Fé, de Buenos Aires, cuyo valor del suelo llega a los US\$ 75 por metro cuadrado, o de México, cuya Masaryk, calle donde están ubicadas las tiendas más exclusivas, tiene un valor de US\$ 60 por metro cuadrado. (Fuente: <http://www.atinachile.cl/node/5100>)

<sup>250</sup> Vicuña 2001: p. 23

sucesivo, los pasatiempos urbanos de la elite se ajustarían a los modelos ofrecidos por las temporadas sociales europeas, en especial la *season* londinense y su símil parisina. Los cambios urbanos y arquitectónicos verificados en esos años, aunque a escala reducida y en su mayoría restringidos al centro histórico de la ciudad, tradicional área de residencia de la clase dirigente, transformaron la faz de Santiago.<sup>251</sup>

En este contexto, y con respecto a la calle Ahumada, María Paz Cuevas cita:

Ahumada en sus años mozos fue una de las calles más elegantes de Santiago. También fue vía de buses, de veredas estrechas y fines de semana en los que ir al centro era un panorama de la alta sociedad. Dado su nombre por la familia Ahumada que habitó allí un solar durante el siglo XVI, la calle se fue transformando en una galería de locales comerciales finos donde se podía encontrar productos de ultramar, té chino, baberos con encajes de Flandes y –mucho más tarde, entrado el siglo XX– las tenidas exclusivas de Los Gobelinos. [...] A Ahumada se iba de punta en blanco. De tacos y sombrero las mujeres y de terno y gomina los hombres.<sup>252</sup>

Laborde recuerda: “La gente entraba al Banco de Chile y bajaba la voz. Era como un templo, una formalidad que uno no la ve ni en Londres. Era una cosa de privacidad y pudor y no invadir el espacio auditivo del otro.”<sup>253</sup>

Sin embargo, ya desde la década de 1920, “la elite tradicional decimonónica con base en Santiago fue testigo del ascenso de nuevos sectores sociales a sitios de poder, [...]”<sup>254</sup> En efecto, no es menor entender a estos primeros decenios del siglo como testigos del ascenso de las clases medias.<sup>255</sup> En consecuencia, con el paso de las décadas las altas clases santiaguinas emigraron del centro de la capital hacia el oriente, reconfigurándose el espacio céntrico de la ciudad.

Lejano a toda la galantería descrita anteriormente, una vez que el Paseo Ahumada es inaugurado y entregado a sus usuarios “reales”, comienza una serie de fricciones con respecto a las intenciones idílicas del proyecto oficial:

---

<sup>251</sup> Vicuña 2001: p. 43

<sup>252</sup> Cuevas, 2004

<sup>253</sup> Citado en Cuevas, 2004

<sup>254</sup> Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña 2001: p. 158

<sup>255</sup> Al respecto consultar De Ramón 2000: p. 216 - 220



Primero llegaron los restaurantes para satisfacer la demanda de almuerzos de quienes trabajaban en el sector. Poco después aparecieron los primeros comerciantes ambulantes, fakires mendigos, charlatanes y discapacitados. Con la recuperación económica del 85, las ventas callejeras se dispararon y el Paseo Ahumada se convirtió en lo que es hoy: el escenario ideal para que los representantes de cuanta corriente humana existe se instalen a vender su pomada.<sup>256</sup>

En un momento en que la situación económica del país prometía un repunte – llegando a hablar incluso, a fines de los setentas y comienzos de los ochenta, del “milagro chileno”<sup>257</sup>- el Paseo Ahumada constituyó una de las tantas tácticas y plataformas de experimentación para desarrollar nuevas conductas de consumo. Sin embargo, paralelamente el Paseo terminó constituyendo un foco de mendicidad, delincuencia, prostitución, narcotráfico y comercio informal. Por otro lado, fue también un espacio para el esparcimiento popular y, hasta el día de hoy, escenario de manifestaciones y subversión. En términos de Cuevas, “en los años ochenta el Paseo Ahumada pasó de ser una calle a ser un síntoma”:

Durante una dictadura alérgica a la discusión y el disenso, el lugar se transformó en una especie de foro democrático. Un ágora en que todas las opiniones se cruzaban, en que todas las diferencias parecían en la obligación de manifestarse.

El mar de gente en que quedó constituido el cruce de Huérfanos con Ahumada no podía vivir sin sus tempestades. De pronto, sin previo aviso, dos transeúntes interrumpían sus pasos, volaba un puñado de panfletos, unos gritos quebraban la calma como un vidrio y el Paseo Ahumada se volvía un campo de batalla.

Para los carabineros era un infierno. En medio de la multitud encorbatada es imposible saber quién es quién. Sin darse cuenta cómo, las fuerzas del orden podían apalea a comunistas, madres embarazadas, transeúntes despistados o incluso a amigos del régimen. Sólo los “gurkas”, policías infiltrados de civil, lograban alguna precisión en medio del enredo. Para los manifestantes, la calle estaba llena de refugios, de galerías y túneles donde esconderse, de funcionarios y vendedores entre los que mezclarse. La manifestación volvía a rearmarse hasta el infinito. Los comerciantes se

---

<sup>256</sup> Cuevas, 2004

<sup>257</sup> Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña 2001: p. 293

acostumbraron a bajar las cortinas metálicas diez veces al día y las secretarías a ser mojadas por el guanaco.

El Paseo Ahumada, además, estaba lleno de pequeños foros políticos que lo hacían inmanejable ideológicamente. Se sucedían en el Café Haití y en la entrada del Banco de Chile. Bastaba que un exiliado recién de vuelta en Santiago se encontrara con un amigo de colegio para que las voces disidentes crecieran. Al mismo tiempo, cantantes y actores se instalaban en el Paseo a representar obras con doble sentido político. Andrés Pérez tuvo allí su primer escenario.

Del otro lado del espectro político tampoco abandonaron la calle. El apoyo a Pinochet fue también bullanguero y peleador. Lo supo Andrés Zaldívar, al que caminando por Ahumada le dieron vuelta un balde con mierda en la cabeza. A la hora del plebiscito, el Paseo perdió su amarillo grisáceo por otros colores. Las banderas de un lado y otro dejaban entrever que el silencio no volvería a retomar la calle. La democracia ya era un hecho en el Paseo cuando invadió el resto del país.<sup>258</sup>

Ahora bien, y como se dijo ya antes, al contrario de las elites tradicionales del antiguo Santiago central - las cuales no desarrollaron un vínculo valorador de lo festivo<sup>259</sup>- el Paseo Ahumada y sus alrededores constituyeron un panorama de esparcimiento, y, porqué no, una instancia festiva popular que se mantiene latente hasta el levantamiento del toque de queda en 1983, dado que, como indica Matus, “lo festivo es violentamente alejado de la escena pública, ya que adquiere un valor político y de crítica social en un contexto de fuerte censura y persecución a todo tipo de prácticas colectivas y libertarias desarrolladas en espacios públicos.”<sup>260</sup> No obstante:

(...) una vez derogada la medida que impuso aquella obligada reclusión nocturna, comenzó a reaparecer, tímidamente al principio, con más fuerza después y a medida que se envalentonaban los trasnochadores, una suerte de vida nocturna en ciertos puntos de la capital. Estos lugares, una vez más, fueron los sectores centrales y los sitios con mayor tradición social e histórica. Los sábados por la noche se llenaron la Plaza de Armas y las calles Ahumada y Huérfanos con un público numeroso, la mayor parte venido desde las barriadas de la periferia, para ver y disfrutar los espectáculos

---

<sup>258</sup> Cuevas, 2004

<sup>259</sup> Matus, 2006: p. 22

<sup>260</sup> Matus, 2006: p. 23

surgidos allí espontáneamente. El teatro callejero, los cantantes populares, los poetas, más populares todavía, y los músicos, comenzaron a deleitar con su arte al público que pasea por aquellos sitios, pidiendo en cambio sólo una colaboración.<sup>261</sup>

A modo de conclusión – y, porqué no, también de homenaje-, citamos el epílogo del poemario “Paseo Ahumada”, de Enrique Lihn, publicado a fines de 1983:<sup>262</sup>

El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados, inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. Estos, para evitar ser decomisados por los representantes del Impuesto Público, y para no tener que responder ante sus proveedores del precio de la mercadería requisada, deben correr constantemente por el Paseo, imprimiéndole un ligero aire de estadio en vísperas de las Olimpíadas. El paseo – siempre en el orden de los negocios- es la dura escuela en que los impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de economía las que han convertido al Paseo, construido con razones menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad. El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada y la mendicidad, en un trabajo altamente competitivo. El show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va. Y todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores. El redactor de este poema, fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo, habitué del Paseo desde el día mismo de su fundación, querría inmortalizar, si esto le fuera permitido, el motivo de su inspiración. Cosas que no pueden durar, debieran escribirse en el bronce como tantas otras menos meritorias pero

---

<sup>261</sup> De Ramón 2000: p. 202

<sup>262</sup> En caso de consultar la obra citada se recomienda evitar la reedición realizada por la Universidad Diego Portales, en la cual se extirpan partes esenciales del discurso de esta obra: las fotografías de Paz Errázuriz y las ilustraciones de Germán Aristizábal. Un acceso gratuito a la edición original (Ediciones Mínga) en formato PDF se puede descargar del siguiente link:  
[http://www.memoriachilena.cl/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0009670](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0009670)

más duraderas. Así, pues, en verso libre (¡algo que lo sea!) le ha tomado el pulso a este brazo de alborotado mar humano – El Paseo- cuidando de hacerlo en el estilo paroxístico que se impone, por sí solo, a cultores, moribundos o vendedores ambulantes. Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón, entre el hambre y el plato de tallarines (nadie compra uno tan barato por uno de lentejas) [*sic*]. Dicho todo lo cual el autor de estas páginas escritas con smog, agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Lihn 1983: p. 28

#### IV.II Definición de discursos de los receptores

Los resultados de la recolección de registros escritos en relación al caso fueron ordenados en las siguientes categorías:

1. Opiniones vertidas en prensa escrita (entrevistas, cartas al editor, etc.): 7 resultados.
2. Opiniones vertidas en sitios *web* de urbanismo y plataformas de discusión ciudadana: 1 resultado.
3. Opiniones vertidas en *blogs*: 5 resultados.
4. Opiniones vertidas en la plataforma *Facebook*: 3 resultados.
5. Documentos académicos: 1 resultado

El detalle de los siete resultados obtenidos dentro de la **primera categoría** – “Opiniones vertidas en prensa escrita”- es el siguiente:

1) El diario *El Mercurio* en su edición del día sábado 28 de febrero del año 2004, suplemento *Vivienda y Decoración*, presenta en su espacio de opinión “El Paseo Ahumada nunca será el mismo”, texto redactado por el arquitecto Felipe Assadi, en el cual manifiesta su parecer con respecto a la reciente implementación del PSA. Hacia el final de sus reflexiones se puede leer:

“No cabe duda que el hombre de mundo, el ciudadano moderno y habituado al mall se siente ahora mucho más confortado y a gusto. Al bullicio pedestre metropolitano se ha agregado una estereofónica melodía que emana de los nuevos parlantes ubicados, cada cuatro metros de distancia entre ellos, a unos cinco o seis metros de altura, adosados a los edificios que lindan con los paseos peatonales. Un bolero de Manzanero pero sin Manzanero, unos Beatles orquestados y un Elvis en un aletargado ralentí nos recuerdan a la desesperante sala de espera del dentista o al tormentoso miércoles de la carne en el supermercado, mientras lidiamos la reposada caminata con el estrés inevitable del céntrico paseo a la espera quizás, de algún subliminal mensaje del Gran Hermano.

Porque allá arriba, a unos seis metros de altura, cientos de altoparlantes grisáceos, unidos por un cable que escarba los trajines del neoclásico criollo, nos recuerdan, música mediante, que estamos ahora bajo la turbia mirada de una ciudad rayana a un campo nazi, o en su defecto, al menos orweliana."<sup>264</sup>

2) El diario *Las Últimas Noticias* en su edición del día martes 6 de diciembre del año 2005 incluye una entrevista a Piero Molfino, gerente general de Intermusicnet (al igual que Scamúsica, empresa perteneciente al grupo El Conquistador, responsable de la programación musical del proyecto), en relación al nuevo giro del PSA: publicidad hablada incluida en la programación musical. Se hablan también generalidades en torno al proyecto y, para interés de la definición de un discurso de los receptores, se incluyen las opiniones de tres transeúntes:

"Ema Muñoz, cajera de un banco, es una de ellas y, aunque está apurada, se da un tiempo para comentar sobre la música ambiental: "En la mañana, con menos gente, se escucha bien. Pero a esta hora es más difícil, hay que caminar por la orilla para oír mejor. Si andas por el medio no se escucha nada", comenta.

En cambio, Carlos Ortega, un vendedor de textos jurídicos, está feliz con la música ambiental. "Me gusta el tono, relaja bastante. Es muy buena la música. Es música pop instrumentalizada la que tocan frecuentemente".

"¿Cuál música?", acota Isabel Gatica, una transeúnte del Paseo Estado. "Debería estar más fuerte para escuchar mejor... Ahora que pongo atención, es bastante agradable el sonido. Yo creo que le deben subir un poco el volumen", recomienda."<sup>265</sup>

3) El diario *Las Últimas Noticias* en su edición del día lunes 3 de abril del año 2006 presenta una entrevista a Juan Azúa, músico profesional, presentando su parecer frente al proyecto. Apelando a su criterio estético Azúa se queja de que las versiones emitidas por el sistema no sean las versiones originales. Por otra parte se queja de que

---

<sup>264</sup> <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6af9182c-7f51-40ac-80b0-bd21b10e9688}>

<sup>265</sup> [http://www.lun.com/ediciones\\_antiguas/detalle/noticia.asp?idnoticia=C38691695311713&dia=6&mes=12&anno=2005](http://www.lun.com/ediciones_antiguas/detalle/noticia.asp?idnoticia=C38691695311713&dia=6&mes=12&anno=2005)

la “potencia” de emisión de las mismas sea muy discreta: “La música, para ser apreciada como buena, mala o regular, tiene que notarse. Así da lo mismo si ponen música o el relato de una carrera del Club Hípico.”<sup>266</sup>

4) El diario *El Mercurio* en su edición del día domingo 15 de octubre del año 2006, publica una carta enviada por el señor Juan Carlos Oyarzún, en la cual presenta su malestar por el alto índice de ruido producido por las diversas medidas adoptadas por el municipio para reactivar el comercio del sector. Entre las medidas que el señor Oyarzún critica se encuentra “el sistema de Scamúsica que suena a diario en los sectores céntricos.”<sup>267</sup> Acto seguido, es posible leer la respuesta del entonces alcalde de la comuna, Sr. Raúl Alcaíno, quien, entre todas las soluciones que ofrece se refiere también al de la música ambiental:

“(…) “en consideración a las posibles molestias que este sistema pueda generar en la comunidad donde reside el señor Oyarzún, se ha procedido a desconectarlo”. No obstante, la mantendrán en los paseos del centro, cuyo volumen se regula a partir de lo dispuesto en las ordenanzas.”<sup>268</sup>

5) El diario *El Ciudadano* en su edición del día viernes 12 de septiembre del año 2008 incluye una entrevista a un integrante del Sindicato de Cantores Urbanos en relación a la expulsión de estos del centro de Santiago.<sup>269</sup> Tangencialmente se realiza una fuerte crítica al PSA, planteando la siguiente inquietud:

“Alguien debiera investigar por qué se saca a los artistas que entregaban música de forma voluntaria y no masiva; y se envasa música en esos parlantes que

---

<sup>266</sup> [http://www.lun.com/ElDia/detalle\\_noticia.asp?cuerpo=701&seccion=801&subseccion=901&idnoticia=CKVCBQK020060403](http://www.lun.com/ElDia/detalle_noticia.asp?cuerpo=701&seccion=801&subseccion=901&idnoticia=CKVCBQK020060403)

<sup>267</sup> <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={1247eab2-a147-4bd5-8642-7aaacba0250c}>

<sup>268</sup> <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={1247eab2-a147-4bd5-8642-7aaacba0250c}>

<sup>269</sup> La imposibilidad de ejercer la labor de “artista callejero” en las calles del centro de Santiago tuvo su confirmación legal con un fallo inapelable de la Corte Suprema, dictado a mediados del año 2008.

hacen recordar a Orwell o a la Alemania nazi. Todos esos parlantes valen mucho dinero de los contribuyentes.”<sup>270</sup>

6) El diario *Las Últimas Noticias* en su edición del día viernes 7 de noviembre del año 2008 informa sobre el término del PSA ocurrido en octubre de ese año por término de contrato. A pesar de incluirse la opinión de Piero Molino y la del autor de esta tesis este documento no presenta mayor rigor de objetividad por la alta tergiversación de las opiniones presentadas y lo ficticio de su confrontación.

7) El diario *La Segunda* en su edición *on-line* del día jueves 23 de octubre incluye un informativo sobre el Quinto Congreso de la Sociedad de Musicología, desarrollado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), citándose con especial énfasis el tema de la ponencia del autor de esta tesis. Sin embargo, la falta de objetividad periodística en la exposición de opiniones disminuye su validez como referente.

A continuación abordaremos el detalle del resultado obtenido en la **segunda categoría** – “Opiniones vertidas en sitios *web* de urbanismo y plataformas de discusión ciudadana”. Cabe mencionar que los errores de ortografía este y los siguientes comentarios son responsabilidad de sus autores:

1) El sitio *web* “atinachile” cuenta con un foro titulado “Música o ruido ambiente”, iniciado el día 24-3-2006, el cual se desarrolló solamente con 5 comentarios (el último publicado el 11-4-2006). Citamos parte de la publicación que inicia el foro, la cual proviene de un trabajador del sector quien a pesar de demostrar afinidad con el estilo de música emitida por el sistema se queja por la cercanía de los parlantes con su lugar de trabajo, ubicado en un tercer piso:

---

<sup>270</sup> <http://www.elciudadano.cl/2008/09/12/bernardino-vasquez-del-sindicato-de-cantores-urbanos-%E2%80%9Chay-que-denunciar-al-alcalde-alcaino%E2%80%9D/>



“Jamás pense que la musica me pudiera desagradar, pero esta fue la ocasión, la verdad creo no mucha gente se ha percatado pero existe "musica ambiental en el centro de Santiago", parece que fue una idea del ex Alcalde (mejor no decir su nombre), no encuentro mala la idea si tu vas de paso, pero entre tanto ruido, rara vez se distingue la musica, Y LA COSA SE PONE DISTINTA CUANDO DEPARTES A DIARIO CON LA MUSICA MAS MUSICA DE LOCALES MAS RUIDO AMBIENTE ...y es distinto estando en una oficina cerca de los parlantes. (...) La muscia [música] es linda y buena, pero cuando ni siquiera suena un telefono, solo los celulares y no hay ningún sonido en el ambiente solo el teclado de los notebooks y PC resulta perturbador (lo menos), oír por más de una semana los mismos temas, cierto ya me desespera escuchar a "Zorba el Griego" por poner un ejemplo si son solo como 4 temas diarios... y los mismos durante 8 horas multipliquenlo por 5 dias uff... quien puede, (...). Bueno detengase unos minutos en el centro y escuchen atentamente, situense donde los parlantes se oigan, le puedo dar el dato de donde!”<sup>271</sup>

Siguiendo la lógica de poca repercusión que posee un tema de esta especie, como se dijo anteriormente el foro se desarrolla solamente con cinco comentarios, en los cuales prima el desconocimiento y desinterés frente al fenómeno, priorizando más bien la discusión en torno al alto nivel de contaminación acústica en el sector.

Con respecto a la **tercera categoría** - opiniones vertidas en *blogs*- el detalle de las 5 publicaciones con sus consecuentes comentarios hechos por diversos lectores es el siguiente:

1) El día sábado 30 de diciembre del año 2006, el administrador del blog “yo soy cesante” publica su experiencia como visitante ocasional del centro de Santiago. Exponemos aquí parte del relato:

“ (...). 28 de diciembre, mediodía Paseo Ahumada. Hace algún tiempo, no sé si en la administración de Lavín o en la de Alcaíno, colocaron cajas de sonido para ambientar las caminatas de los que se mueven por allí. Es decir, suena música ambiental en la calle a un volumen moderado.

---

<sup>271</sup> <http://atinachile.bligoo.com/content/view/9876/Musica-o-Ruido-Ambiente.html>

En Estado casi al llegar a la Plaza de Armas, en la vereda de las joyerías, suena una versión en zampoña del empalagoso *Take my breath away* de los *one-hit-wonder* Berlin, parte de la banda sonora de la odiosa *Top Gun*, la película más arrendada por las clases populares chilenas, en versión zampoña. Caigo en que el tema tiene más de 25 años de antigüedad.

Burger King de calle Estado, minutos después. Comienza a sonar la insorpotable *Through the barricades* de los innecesarios *Spandau Ballet*. Versión original. Antigüedad: más de 20 años.

Huérfanos, frente al Bar Nacional 2. Se siente una versión en guitarrita clásica de *One more night*, del más que recurrente y vastamente obsoleto Phil Collins. Sin comentarios. (...).<sup>272</sup>

Cabe destacar que esta publicación cuenta con 65 comentarios enviados por diversos lectores (el último data del 15 de enero del año 2007), en los cuales predomina un rechazo principalmente fundamentado en razones estéticas - música de “dudosa calidad”, repetitiva, anodina, etc.-:

“(…) La musica del centro para ql agente que trabaja todos los dias ahi, como yo, es horroroso, falta variedad, es casi siempre lo mismo, todo muy repetido, es como que sabes que el lunes a las 11 programan a phil collins y asi. Creo que para la gente que va por un rato, puede ser entretenido, porque recuerdan tiempos o la llevan metida en sus cabezas, pero todos los dias lo mismo, aburre. (...)” (Publicado por “Oscar Pavez”).

En menor medida, se encuentran también reflexiones más allá de lo estético:

“(…) mas alla de la dudosa calidad, lo preocupante es que quizas haya mensajes subliminales en aquella musica que incite a votar por longueira o piñera en las proximas elecciones... (...)” (Publicado por “Salvador”).<sup>273</sup>

“(…) Yo reclame mucho por la idea de la musica en al calle, ya que siendo el centro uno de los lugares mas ruidosos, agregarle mas riudo me parecio una falta de

---

<sup>272</sup> <http://yosoycesante.blogspot.com/2006/12/obsesin-ochentera.html>

<sup>273</sup> El citado comentario hace referencia a dos representantes de la derecha chilena

conciencia hacia el entorno. Pero quien es uno, hay gente a la que le gusta esa musica ochentera, y creame que hay MUCHA!!!!, lo digo porque lo he visto. (...)." (Publicado por "VerónicaBas").

"(...) es increíble que [usted] haya podido distinguir la música entre tanta bulla del centro, en todo caso yo creo que es poca la gente que le pone atención, en mi caso en particular es lo que menos me importa, pues voy siempre concentrada esn tratar de esquivar a la gente (...)." (Publicado por "Foxi").

2) El día jueves 31 de mayo del año 2007 en el blog de Eduardo Cortés se publica "Paseo Ahumada", el cual es un alegato estético en contra del PSA:

"Es algo que se escucha en el ambiente, siempre esta, uno al principio no lo nota pero luego de varias semanas me percaté, debe ser por que tengo que caminar 2 veces al día por ahí (eso es...), un día me pareció escuchar Pink Floyd por los parlantes del paseo ahumada, pero no era Pink Floyd, luego pensé que el tema que estaba sonando era de Stevie Wonders ..... pero .. plop ... tampoco .... En realidad si eran temas de pink floyd y Stewi Wonders pero en versiones instrumentales orquestadas, una verdadera asquerosidad, es algo que por lo menos yo no soporto. Si me consultaran que música o músico odio diría sin vacilar la musica orquestada, no la sinfonica .... sino la de tipos como Raul Di Blasio, que hacen versiones instrumentales, aparte que el aporte de di blasio es ZERO (0). (...)."

La publicación cuenta con el envío de cinco comentarios (el último de ellos enviado el 29 de marzo del año 2009), todos ellos basados en criterios estéticos.

3) El día viernes 24 de agosto del año 2007 el blog "Yo yo escribo", administrado por alguien etiquetado como "Fran", publica "Contaminación acústica", en cual se cita una serie de factores que inciden en los altos niveles de contaminación acústica del centro de Santiago, entre ellos el sistema de música ambiental PSA:

"(...) 6.- Por último, pero no por eso menos importante, hace algunos años al Alcalde de turno de Santiago, Lavín, se le ocurrió la brillante idea de "amenizar" el centro a punta de música ambiental. Entonces instalaron en las principales calles

peatonales pequeños parlantitos blancos, a unos 3 metros de altura para que no se los roben y empezaron a tocar "música ambiental". Es decir música de ascensor. Es decir, Los Beatles instrumentales. Es decir un coro tipo radio El Conquistador cantando Si vas para Chile. Es decir, Iron Maiden en new age. Es decir, Bob Marley en versión andina. Todo mal. Horrible. Porque significa que los pocos minutos de silencio que existen entre los vendedores callejeros, micros, locales de música, payasos de kino, magos, etc... se llenan con música ambiental. Aunque reconozco que lo peor es andar en el centro un fin de semana. Porque el ruido general se apaga pero los parlantes siguen tocando y se escuchan más fuerte.

Es, señores, por todo lo anterior, que propongo dirigirse a la Municipalidad de Santiago y pedir que retiren los parlantitos. Para darle un poco más de dignidad al casco histórico, para que los turistas no se queden con la sensación de estar visitando el castillos de Lord Farquaad<sup>274</sup>, y por último para cooperar con un mejor ambiente....<sup>275</sup>

La publicación cuenta con el envío de 6 comentarios - el último de ellos publicado el 27 de enero del año 2009- que se declaran de acuerdo con lo escrito, sin embargo, solamente los dos primeros se adscriben a la iniciativa de realizar un reclamo formal al municipio.

4) El día viernes 27 de junio del año 2008 en el blog "Realidades Paralelas" – administrado por Carolina Plaza Vilches- se publica "¿Quién entiende la música ambiental?". Luego de hacer un llamado de atención sobre la peculiar mezcla y homogenización de diversos estilos musicales tan propio de estos sistemas, el escrito cita un punto no considerado anteriormente:

"(...) Si bien es cierto que esta música trata de neutralizar el ruido ambiente de los paseos donde están instalados los parlantes (en los muros exteriores, a la altura del

---

<sup>274</sup> *Lord Farquat* es el principal personaje antagonista de la película *Shrek*. La alusión hecha por este comentario obedece a una escena en la cual el protagonista (Shrek) llega al castillo de esta autoridad, construcción caracterizada a modo de parque temático, con la infaltable música ambiental.

<sup>275</sup> <http://propongo.blogspot.com/2007/08/contaminacin-acstica.html>

entrepiso), las reacciones de la gente son 1. Molestia, o 2. No parece importarle. (...).<sup>276</sup>

De los siete comentarios recibidos – el último data del 6 de julio del 2008- nuevamente predomina el criterio estético.

5) Como quinto y último resultado nos encontramos con el blog administrado por Juan Guillermo Tejeda, el cual alberga la publicación de “Santiago corazón: Música ambiental”, “posteadó” el día martes 9 de septiembre del año 2008:

“Las calles del centro de Santiago cuentan con música ambiental, como de ascensor o de supermercado de tercera, o sea música melódica de orquestación indefinida, impuesta por el municipio. La dificultad de la derecha para concebir el espacio público como un territorio colectivo, de todos y de nadie a la vez, se traduce en estos empeños de tratar la calle como si fuese un recinto privado a cargo del patrón. Con música igual para todos. Y a gusto del señor alcalde. (...).<sup>277</sup>

Creemos que el hecho de que este comentario presente un solo comentario (publicado el mismo día), no sólo obedece a que a los pocos días el sistema sería desconectado, sino también a que este tipo de reflexión resulta distinta al grueso las argumentaciones esgrimidas por el sector crítico al PSA. Allende la regular queja estética, Tejeda establece una crítica a nivel urbanístico, posicionando la indefinición del modelo de espacio público establecido por las autoridades del municipio.

En la **cuarta categoría** - opiniones vertidas en la plataforma *Facebook*- contamos con 3 “grupos” – redes de contactos unidos en torno a un interés común- creados con la intención de manifestarse en contra del PSA. Cabe mencionar que estos continúan vigentes a pesar de que el proyecto no se encuentra operativo.

---

<sup>276</sup> <http://carolaversuscarrie.blogspot.com/2008/06/quin-entiende-la-msica-ambiental.html>

<sup>277</sup> <http://juanguillermotejeda.wordpress.com/2008/09/09/santiago-corazon-musica-ambiental/>

1) El primer grupo, “que saquen la música grabada del paseo Ahumada”<sup>278</sup>, fue creado por Felipe Kong Aránguiz (Chile) e inscrito en la categoría “interés común-política”, y a la fecha cuenta con 154 miembros. En su manifiesto de presentación observamos el recurrente alegato en contra de la “baja calidad” artística, de su carácter invasivo (“monopolio sónico”) y de un atribuido contenido subliminal, junto con hacer un llamado de atención sobre este uso del espacio público además de exigir a los entonces candidatos a la alcaldía a pronunciarse sobre el tema.

Los 10 comentarios publicados por sus miembros obedecen principalmente a críticas estéticas.

2) El segundo grupo, “Yo odio la música ambiental del Paseo Ahumada”<sup>279</sup>, fue creado por el autor de esta tesis con el único propósito de conseguir testimonios y opiniones con respecto al caso. A la fecha cuenta con 43 miembros y 4 comentarios publicados. Por otra parte, respondiendo la invitación a manifestarse se recibieron entre el 10 y el 22 de octubre del año 2008 solamente 5 mensajes de correo electrónico con opiniones y categorizaciones muy similares a las comúnmente encontradas anteriormente: música “vacía”, “homogénea”, “adormecedora” o “estresante”, “invasiva”, “contaminante”, “alienante”, con contenido subliminal, “totalitaria”, etc.

3) Si bien dejamos la constancia de un tercer grupo llamado “A tod@s los que odian la música ambiental de los ascensores, paseo ahumada”, no será considerado por esta investigación dado que no existe en él ningún tipo de reflexión con respecto al tema, no promueve el desarrollo de opiniones o debates, no presenta una administración que demuestre un interés mayor, y, por lo demás, toca solo tangencialmente el caso.

En la última y **quinta categoría** – “documentos académicos”- se cuenta con una aguda ponencia presentada para el Tercer Congreso Chileno de Musicología (2005) a cargo del sociólogo y musicólogo chileno Christian Spencer: “La instrumentalización del

---

<sup>278</sup> <http://www.facebook.com/home.php#/group.php?gid=29223709284>

<sup>279</sup> <http://www.facebook.com/home.php#/group.php?gid=26288765115>

ruido en el espacio público: introducción a la economía política del sonido en Santiago de Chile”, la cual constituye una reflexión pionera dentro del ámbito académico nacional con respecto al caso específico en estudio.

Luego de realizar un “llamado a la apertura” al estudio de la dimensión sonora y su compleja red de relaciones, Spencer aborda las dinámicas sociosonoras en el contexto del espacio público, siendo clave para nuestra investigación el hecho de que el autor coloque en evidencia “la importancia del sonido como herramienta de comunicación pública y su potencial para ser vehículo de mensajes a determinadas audiencias”<sup>280</sup>. En este sentido, y citando a Michael Chion, Spencer llama la atención sobre la capacidad del sonido de “ejercer un campo de influencia y, por tanto, adquirir un cierto poder sobre las personas (los ciudadanos), cuyo sentido auditivo es manipulable en tanto obliga al sujeto a una condición de *perpetua recepción*.”<sup>281</sup>

Como segundo punto, el autor se enfoca precisamente al caso en cuestión - “Proyecto Santiago al Aire”-, realizando una detallada descripción del mismo e incluyendo una entrevista con el entonces encargado municipal del proyecto, quien justifica la implementación del proyecto argumentando una mejora en la calidad de vida del sector.<sup>282</sup> Acto seguido se procede a analizar tres aspectos que están detrás de la intención de fomentar un bien para la comunidad, “primero, los criterios usados para poner música ambiental; segundo, los aspectos acústicos; y, tercero, la normativa vigente.”<sup>283</sup> En el primer aspecto, se acusa el no haber considerado la opinión de quienes constituyen el destino final de la emisión de esta música ambiental, es decir, “el sentido auditivo de más de un millón y medio de personas que transitan por el sector con mesurada regularidad”<sup>284</sup>. Por otro lado, Spencer menciona que son inciertos los efectos que podrían tener en los receptores la exposición prolongada a este tipo de musicalización. En un segundo punto, se sugiere con diversa evidencia científica los daños auditivos que este tipo de medidas puede generar en la población

---

<sup>280</sup> Spencer, 2005: p. 4

<sup>281</sup> Spencer, 2005: p. 4

<sup>282</sup> Spencer, 2005: p. 7

<sup>283</sup> Spencer, 2005: p. 7

<sup>284</sup> Spencer, 2005: p. 7. Es necesario aclarar que el municipio efectivamente realizó una consulta previa en el sector, pero dirigida solamente a los residentes, no a los transeúntes.

afectada. Como tercer y último aspecto, se cita la poca minuciosidad del accionar municipal confrontada a la normativa legal del nivel de emisión acústica permitido.<sup>285</sup>

En definitiva, Spencer concluye esta sección de su ponencia señalando que, de acuerdo a lo expuesto, “la presencia de este plan de música ambiental es insostenible desde el punto de vista musicológico, acústico (ambiental) y normativo.”<sup>286</sup>

Reproducimos a continuación un fragmento del documento:

“En nuestra interpretación lo que aquí ha ocurrido es que se ha dado valor agregado al sonido y se [lo] ha utilizado atribuyéndosele la posibilidad de ejercer efectos, como el bienestar, el desarrollo del centro histórico y el intercambio comercial. Esta es la razón, en efecto, por la que el responsable de este proyecto señala que “el objetivo del proyecto busca (...) reactivar el centro de Santiago como polo de desarrollo”, esto es, contribuir a que los transeúntes, potenciales clientes, opten por el centro como espacio público de paso. Adicional a esto, la Gerencia busca “uniformar las fuentes de ruido” y aportar a la comunicación por medio de avisos comerciales dirigidos a la gente que transita por el Centro.

De esta forma, se ha instrumentalizado el sonido con fines extramusicales por medio de la emisión de música (y otros tipos de sonido), suponiendo que la recepción colectiva es un estándar y que el gusto es relativamente homogéneo; se administra el silencio o ruido-no ruido [sic] con el objeto de “agradar” a los transeúntes, sin considerar que esta acción produce una sumatoria de sonido organizado (música) y ruido, que superpone el sonido de los espacios privados (locales comerciales, multitiendas, pubs, restaurantes u otros) con el sonido del espacio público (paseos, ruidos naturales), provocando un *continuum* sonoro. Este *continuum* es considerado sólo una *externalidad* del centro histórico, en ningún caso un efecto que pueda causar saturación en la audición, cambios en la forma de valoración del sonido o alteraciones en el loable fin de beneficiar a la comunidad y mejorar la “calidad de vida”.

Ahora bien, esto plantea temas de orden económico. El más interesante, sin duda, es el hecho de que el *silencio se vuelve un bien escaso*, lo que significa, desde un punto de vista macroeconómico (de mercado), que éste se encarece y convierte a aquellos espacios con menores decibeles en lugares privilegiados donde el silencio se *paga*. (...).

---

<sup>285</sup> Spencer, 2005: p. 9

<sup>286</sup> Spencer, 2005: p. 9



A partir de los argumentos expuestos puede concluirse que en la comuna de Santiago de Chile *se ha trocado el valor del sonido desde un valor de uso a un valor de cambio*, utilizándose éste como criterio económico para dar valor agregado a los espacios públicos y – a su vez- como forma de justificación de la política municipal (...). Estamos en presencia, por tanto, de un fenómeno intrínsecamente económico (...), pues el silencio-sonido es ahora un bien que puede valorizar otros bienes, una *herramienta de generación de valor*. Este valor es producido, organizado (administrado) y distribuido por la Gerencia de Santiago a través de un sistema de envío y recepción de música o, si se prefiere, a través de un sistema de envío y consumo involuntario (pasivo) de sonido. Hecha de esta forma, la “gestión del sonido” implica la existencia de una administración burocrática a través de la cual se toman decisiones desde instancias de poder, se establecen prioridades y se jerarquizan objetivos.”<sup>287</sup>

#### **IV.III Definición de discursos de los emisores**

Como “emisores” se entenderán los organismos responsables de la emisión sistemática de música ambiental en el centro de Santiago, es decir, el Municipio de Santiago y la empresa Scamúsica.

Luego de realizarse una entrevista a Gonzalo Luna, representante municipal<sup>288</sup>, y a Albertina Soza<sup>289</sup>, representante de Scamúsica, tomamos conciencia de un discurso casi idéntico, con énfasis en determinados puntos clave.

Con respecto a la pregunta de cómo nació la idea de implementar un proyecto de música ambiental en el centro de Santiago, resulta muy clara la idea de incluir la dimensión sonoro-musical para conseguir la reactivación “comercial, urbana y cultural” del sector por medio de la transformación del espacio público en un espacio con las dinámicas propias de un centro comercial. En términos de Luna:

“(…) la idea era poder generar una especie de “mall abierto” en el centro (...), como los *mall* son la competencia (...) de los paseos del centro de Santiago, la idea era

---

<sup>287</sup> Spencer, 2005: p. 9, 10 y 11. Las anotaciones entre corchetes son nuestras.

<sup>288</sup> Entrevista semiestructurada realizada en noviembre del año 2008

<sup>289</sup> Entrevista semiestructurada realizada el día 18 de febrero del año 2009

que el centro también se pareciera cada vez más a un *mall*, con servicios más parecidos, más eficientes, (...).

En este contexto resulta clave reflexionar acerca de una idea citada por estos discursos a la hora de promocionar el proyecto: la idea de que el PSA ayuda a “elevar la calidad de vida de los residentes”. Según Luna, el hecho de que el sector cuente con una enorme cantidad de fuentes sonoras – comercio, artistas callejeros, comercio ambulante, transporte, etc.- provoca una serie de trastornos dañinos para el ser humano. Por lo mismo, dentro de los criterios “sonoros”, la idea central del proyecto fue la de utilizar la música como “factor homogenizador” (del ruido), aportando así a la “calidad ambiental de los paseos del centro”. Según Soza, la idea era “desestresar el centro”, entregando beneficios como “otorgar compañía”, “dar un momento grato a las personas”.

Con respecto a la publicidad hablada que durante algún tiempo se emitió dentro de las programaciones musicales, se cita la intención de “autosustentar” el proyecto mediante el avisaje, dejando en claro la potestad de la entidad municipal para realizar una acción de ese tipo. Uno de los argumentos esgrimidos para implementar este sistema de avisaje era el alto costo de mantención del sistema. Soza cita que el proyecto fue “una inversión grande, y cuando uno invierte espera un retorno”, “el tema para nosotros [Scamúsica] era un negocio”, por otra parte:

“(…) al peatón o a la gente que circulaba por ahí le estabas dando un producto o un servicio que les iba a servir (...), que según nosotros iba a ser un agrado para ellos (...), pero obviamente por la inversión grande que se hizo nosotros no podíamos poner el tema gratis porque no somos una empresa de beneficencia (...), obviamente para nosotros la idea fue a lo mejor esperar un retorno a través de la publicidad y de las mismas empresas que se desenvolvían en el lugar (...), el municipio lo acató, lo encontró buena idea, que por ejemplo Falabella si quería promocionar alguna oferta o algo - porque Falabella tiene casi todo el centro- iba a estar con nosotros con frases, La Polar, etc. (...) se hicieron pruebas (...), el sistema funcionó, pero a raíz de las quejas se tuvo que sacar. (...) si bien es un espacio público, tu le estás prestando un servicio a la comunidad, aparte del servicio que le estás prestando de la música, el hecho de informarles (...) de ofertas y de empresas que están ahí mismo, de negocios, de

locales, es un servicio que le estás dando, pero mucha gente no lo ve así, mucha gente lo ve como una invasión al espacio público por intereses privados (...) tu sabes que hay gente que reclama por todo (...).”

Retomando la última idea citada por Soza, Luna aclara que, más que una “invasión del espacio público” la operación realizada debería entenderse como una “regularización del espacio” gestionada por las correspondientes entidades públicas. En adición, Luna destaca la finalidad “social” del proyecto: la transmisión de mensajes de “utilidad pública” (niños perdidos, avisaje municipal, etc.).

A la pregunta de si se recibieron quejas en contra del municipio por el PSA, Luna aclara que fue un tema menor y que siempre el municipio intentó dar una solución al problema. A pesar de que las quejas fueron formuladas a través del municipio, Soza cita que las personas que reclamaban eran:

“(...) básicamente locatarios (...) y uno que otro vecino “mañoso” digo yo porque es gente de edad que derepente vive ahí y que les molestaba la música (...), llegamos al extremo de que muchas personas desconectaban los cables (...) y dejaban los parlantes sin audio, y como nosotros tenemos un supervisor (...) dedicado al tema del centro y que lo recorría día a día se daba cuenta de que había parlantes sin música y los conectaba de inmediato, ahí comenzaron los problemas (...).”

Con respecto a las intenciones de que vuelva a operar el proyecto ambas partes contestaron que es un tema que está “en conversaciones” dentro de las nuevas autoridades municipales, pero que es poco probable que se reactive.

## **VI. Conclusiones**

En el contexto de un estudio exploratorio - dentro del cual nos atrevemos a ofrecer uno de los tantos primeros pasos hacia nuestro objeto de estudio-, más que hablar de “conclusiones” quizás resulta mayormente significativo referirse a “reflexiones abiertas”, en el sentido de que, si bien es posible establecer un cierto análisis de los “resultados” obtenidos, la motivación principal de este trabajo es más bien abrir caminos de investigación sobre el tema en cuestión.

### **Indiferencia, pasividad sonora y alta aceptación de música ambiental**

De igual modo que en la evidencia internacional analizada, la primera gran conclusión que evidencia esta investigación es la indiferencia y pasividad del grueso de la población en lo que refiere a aspectos de conciencia acústica. Por otra parte, si dentro de esta realidad buscamos manifestaciones con respecto al rol de las músicas ambientales nos encontraremos con un porcentaje aún más insignificante, en el cual, curiosamente, predomina el rechazo hacia ellas. Bruce Macleod reflexiona al respecto que, por fortuna para las empresas de música programada, este sector de rechazo constituye una pequeña minoría.<sup>290</sup>

A fines de los años setenta, estudios independientes demostraron que un 90% o más de las personas expuestas a los servicios de la compañía Muzak manifestaron disfrutar lo que escuchaban. Es más, un representante de la misma empresa explica que las críticas recibidas provienen de un porcentaje no mayor al 3 o 5% de la población, y que dentro del perfil de este sector es posible encontrar “ancianos solteras”, “individualistas que no aceptan que otros escojan una música para todos” o “personas que piensan que porque conocen algo sobre música conocen lo que es Muzak.”<sup>291</sup>

No resulta menor citar que en una primera aproximación informal realizada por el autor de esta tesis para conocer la opinión del transeúnte del sector afectado con el proyecto Santiago al Aire, la mayoría de personas encuestadas no había prestado atención a la música emitida. Esto a pesar de que muchos de ellos acuden

---

<sup>290</sup> MacLeod, 1979: p. 24

<sup>291</sup> MacLeod, 1979: p. 24

continuamente al sector y de que al momento de la encuesta el proyecto ya contaba con 6 años de actividad. Otra observación interesante fue constatar que, una vez tomada conciencia de la música – esto por supuesto gracias a la pregunta realizada-, la reacción del encuestado en su mayoría fue de agrado.

### **Argumentaciones estéticas**

Otra gran coincidencia con casos similares es que el sector de rechazo hacia el proyecto Santiago al Aire construyó su discurso crítico mayoritariamente con argumentos estéticos, asumiendo cánones tradicionales de apreciación musical. En consecuencia, no sólo observamos una constante queja por lo poco atractivo que resulta la audición de música ambiental, sino también una tremenda confusión a partir de su funcionalidad misma.

Es un hecho que hoy en día tendemos a comprender la música a partir de su función, sea esta estética, festiva, funcional – como en el caso de la música “para estudiar”, “para relajación”, etc.- o cualquier otra. En el caso de la etnomusicología tradicional ha existido una consideración, según Cruces, fundamentalmente desde la perspectiva de sus usos y actores sociales, es decir, de su contribución a una determinada forma de vida:

(...) músicas para trabajar en el campo, para cortejar, para ir a la guerra, para recordar, para llamar al ganado, para enterrar a los muertos, para tejer, para bailar en grupo, para resolver disputas, para criticar y avergonzar a los desviados, para llamar desde la distancia, para poner distancias, para entrar en contacto, para despedirse, para marcar los tiempos del día, para entretenerse y reunirse, para dormir y despertar. Juegos de niños, rondas de mozos, nanas de madres, himnos de soldados, tonadas de ordeño, toques de campana... Y, sobre todo, músicas rituales y festivas, para relacionarse con lo sagrado, para movilizar a las personas y actualizar las lealtades de comunidad, para construir el género, el grupo de edad, la clase, la etnia o la nación.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Cruces, 1999

Existe por tanto una confusión al criticar la música ambiental como “música”, dado que se entorpece su real comprensión.

Considerando entonces esta predominancia de apreciaciones estéticas resulta evidente que la experiencia de malestar se construirá a partir de las significaciones musicales que cada persona lleve consigo. Es por esto que la mayor cantidad de reclamos provienen de melómanos o músicos profesionales y aficionados; de ahí entonces la sutil diferencia cultural entre “ruido” y “música” y la experiencia que cada uno configure. En este sentido resulta bastante ingenuo catalogar la música ambiental como “contaminación acústica” dado que esta, por lo general, cumple las normas públicas en el volumen de emisión, y en el caso del centro de Santiago ella constituía apenas un factor más del enjambre sonoro: pregones de vendedores ambulantes, tráfico vehicular, música y publicidad emitida por diversos locales comerciales, predicadores, músicos callejeros, etc.<sup>293</sup>

### **Música ambiental, espacios y ciudadanía**

Se nos preparaba para una sociedad de supermercado, mall y consumo ritmizado con música "ambiental" incluso en calles y paseos, como en Ahumada, Huérfanos y Estado, en el reino del retail.<sup>294</sup>

Tomando en cuenta las reflexiones abordadas proponemos que una crítica más lúcida al sistema de música ambiental PSA considere la dimensión de lo espacial, dado que, como define la proxémica, “es el espacio el que define territorios individuales y colectivos, la seguridad y la defensa”.<sup>295</sup>

Considerando que el PSA obedeció a una política de instalación de intereses privados sobre un espacio de propiedad, uso y beneficio comunitario cabría

---

<sup>293</sup> Al respecto consultar MacLeod, 1979: p. 28 e Ipsen, 2002.

<sup>294</sup> Carvallo, 2006

<sup>295</sup> [http://www.infoamerica.org/teoria/hall\\_e1.htm](http://www.infoamerica.org/teoria/hall_e1.htm). El término *Proxémica* – llamado a veces *Proximología*– fue introducido por Edward Twitchell Hall en los años sesenta para designar el estudio del uso humano de los espacios en el contexto de su cultura.

preguntarse entonces cuál es la noción de espacio público que acompaña una operación de tal tipo por parte del municipio de Santiago.

En lo que respecta a las últimas décadas ha sido creciente el control establecido en la regulación del espacio público, un espacio que, en opinión del historiador Jaime Valenzuela, “ha dejado de pertenecer al ciudadano.”<sup>296</sup>

Este temor hacia el espacio público ha configurado un escenario adecuado para establecer normativas en las que el ciudadano va debilitando el vínculo con su entorno. Según Alonso:

Existe un notorio interés institucional en mantener el orden y buen funcionamiento de las dinámicas sociales urbanas así como por dirigir las a al hilo de unos intereses determinados, que no siempre convergen con los de los ciudadanos.<sup>297</sup>

En el Municipio de Santiago han sido gestos característicos el intentar colocar una reja al Parque Forestal, el barrer con la tradicional Plaza de Armas en reemplazo de un diseño que elimina la línea curva y los árboles frondosos para favorecer la vigilancia, el despedir a la mayoría del plantel de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal reemplazándolo con músicos traídos del extranjero, el prohibir el ejercicio del arte callejero, etc. Incluso en algún momento se llegó a discutir la idea de cerrar el Paseo Ahumada y permitir el tráfico vehicular “con el fin de combatir la delincuencia del sector”. A pesar de todo esto, el Alcalde Alcaíno aclaró en algún momento que “los proyectos se discuten entre todos”<sup>298</sup>.

Dentro de estas dinámicas de control el sonido también ha sido un tema de preocupación. Al respecto, resulta esclarecedora la noticia publicada por el diario conservador **El Mercurio** en su edición del día lunes 1º de diciembre del año 2003, sección “Nacional”, titulada “Santiago quiere recobrar sentido de la navidad”, en la cual cita una serie de acciones municipales destinadas a “rescatar el sentido más tradicional de la navidad”, buscando crear un ambiente “seguro y relajado”. Entre las medidas adoptadas se incluyó por supuesto la música ambiental:

---

<sup>296</sup> [http://www.nuestro.cl/notas/rescate/plazas\\_jaime\\_valenzuela3.htm](http://www.nuestro.cl/notas/rescate/plazas_jaime_valenzuela3.htm)

<sup>297</sup> Alonso, 2008: p. 9

<sup>298</sup> Declaración obtenida en el sitio web del municipio.



El ambiente de distensión se logrará con la música ambiental de los principales paseos que ha reemplazado los perifoneos y estridencias de locales comerciales así como otro tipo de contaminación acústica entre las que se incluye incluso a altisonantes predicadores.<sup>299</sup>

El citado plan de esparcimiento navideño formó parte de las diversas medidas adoptadas por la Gerencia del Centro de Santiago con el fin de estimular el movimiento comercial del sector (“Para incentivar las compras en las galerías del centro de la ciudad se sortearán un departamento y un automóvil cero kilómetro.”). Interesante resulta confirmar que la música ambiental forma parte de las medidas para entregar una sensación de seguridad al potencial cliente.

En comunión con Christian Spencer<sup>300</sup> coincidimos que en este caso se le ha otorgado un valor agregado al sonido, buscando regular sus parámetros acústicos y estéticos para proceder a su administración con la justificación de entregar un bien social para la comunidad: “elevar la calidad de vida”, “contribuir al desarrollo del sector”, “favorecer su intercambio comercial”, etc.:

(...), el ciudadano no está recibiendo únicamente una música ambiental imperceptible e inocua sino la puesta en marcha de un aparataje propio del cálculo racional de la administración de la polis moderna, realizado con auguriosas intenciones mas poco eficaz al momento de delimitar sus consecuencias. (...).

A la luz de lo señalado, se aprecia cristalinamente como la cultura se convierte en un recurso para legitimar otras actividades (con fines ajenos a la cultura misma) y proponer el intercambio en el mercado, (...).

(...) desde un punto de vista ideológico, esta es una forma de control social, es decir, una forma de presión social informal y difusa que busca evitar conductas “desviadas” respecto de patrones considerados correctos. Ese patrón, es decir, lo que se considera correcto, es el ciudadano participativo e integrado al consumo, fuente de progreso para el centro histórico de la ciudad.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={4d776d1e-b7f8-4e9d-b977-e5997e930ba3}>

<sup>300</sup> Spencer, 2005

<sup>301</sup> Spencer, 2005: p. 11

En el fondo, como dice Atalli, “la historia del control del ruido y de su canalización dice además mucho sobre el orden político que va estableciéndose en la actualidad”<sup>302</sup>, y es en este escenario de complejidades donde hay que ubicar las reflexiones sobre percepción y escucha, una rama poco abordada por la musicología en nuestro país.

### **Cierre**

Retomando las intenciones expresadas en la introducción de esta tesis, cabría destacar que nuestra motivación principal se rigió por el afán de “repensar constantemente sobre el rol de la música dentro de la eventualidad sonora del cotidiano”. Este “repensar” incluyó dinámicas discursivas, modos de control y formas de escucha, todo esto con el fin de instalar en la reflexión musicológica una diversidad de problemáticas sobre nuestra relación con el espacio, tradición e identidad cultural, así como con la naturaleza de nuestras vivencias estéticas.

Considerando entonces que, en cualquier audición “concentrada” existe una apreciación de naturaleza estética, y considerando también que, en el contexto de una escucha “ambiental”, se ha ampliado hoy en día el papel que la música y la sonoridad en general juegan en la sociedad debido a la innovación tecnológica y los cambios en el consumo y la participación cultural<sup>303</sup> configurando de este modo una realidad cada vez más ubicua, cabe preguntarse ¿porqué los prejuicios de la musicología impiden una aproximación más rigurosa a ciertas experiencias de escucha que se encuentran ampliamente extendidas?, ¿no resulta epistemológicamente crucial el entender nuevos modos de participación musical, cuestionando así mismo la hegemonía del oyente tradicional canonizada por Adorno?<sup>304</sup>

Acertado para este cierre resultan las palabras de Fabbri:

---

<sup>302</sup> Atalli, 1995 [1977]: p. 182

<sup>303</sup> Yúdice, 2007: p. 20

<sup>304</sup> Una interesante reflexión sobre la “tipología de los oyentes” de Adorno se encuentra en Fabbri, 2003: p. 23-26.

(...) evidentemente a algunos musicólogos hay que recordarles que la interacción entre la tecnología, las funciones sociales y lingüísticas de la música, los géneros, la semiótica y la psicología de la percepción musical es un poco más compleja que la división en dos del mundo de los sonidos: a un lado los buenos (una sinfonía de Mozart o de Brahms escuchada con atención en una sala de conciertos), y al otro los malos (música pop transmitida a alto volumen por la radio del tipo que ha plantado su sombrilla al lado de la nuestra, y escuchada con disgusto). Para todos –musicólogos incluidos– los que quieran entender cómo “funciona” la música en el mundo de hoy el desafío consiste en prestar atención a todas las maneras en que se escucha o se utiliza la música. No debería haber jerarquías a priori o tabúes. Desgraciadamente en los estudios musicales estos tabúes existen.<sup>305</sup>

En definitiva, dejando un momento de lado la supuesta primacía de lo visual ante lo sonoro, hay que entender que las escuchas también son parte de la reflexión urbana, de la planificación social, etc. Deviene crucial el repensar la ciudad. No se trata de tomar en cuenta la dimensión acústica sólo desde sus repercusiones físicas, sino también sus alcances sociales y culturales, y es, en este sentido, que la musicología debe ser capaz de descifrar y proponer signos y marcos para la consiguiente toma de decisiones institucionales, encontrando así un espacio de relevancia dentro de la sociedad.

---

<sup>305</sup> Fabbri, 2008 [2003]: p. 19-

## **Bibliografia**

Aharonián, Coriún

- 2001 “El compositor y su entorno en Latinoamérica”, *Revista Musical Chilena*, LV/196 (julio – diciembre), pp. 77 – 86.  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071627902001019600006&lnges&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902001019600006&lnges&nrm=iso&tlng=es) [Septiembre, 2009]

Aliaga, Carlos

- 1979 “Paseo Ahumada”. *Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile*, n°25 (diciembre), pp. 23.

Alonso, Miguel

- 2001 “El entorno sonoro. Un estudio de la preocupación del ser humano por el sonido medioambiental”.  
<http://usuarios.lycos.es/mioclonic/alonso.html> [Septiembre, 2009]
- 2003 “El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental”  
[http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno\\_sonoro/entorno\\_sonoro.htm](http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm) [Septiembre, 2009]
- 2005 “Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos”, *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana*. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 38 – 51.  
<http://www.antropologia.cat/files/DOSSIER%20ESPACIOS%20SONOROS.pdf> [Septiembre, 2009]
- 2008 “Sociofonía, identidad y conflicto. La vida sonora de la "Parte Alta" de Tarragona. Perspectivas para una antropología sonora”, tesis inédita (Master en Antropología Urbana). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 105 pp.

Ariño, Antonio

- 2000 *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad* [1997]. Barcelona: Ariel, 235 pp.

Attali, Jacques

- 1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* [1977]. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 225 pp.

Banderas, Daniela

- 2006 “La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual”, tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología. Santiago: Universidad de Chile, 248 pp.

Becerra, Gustavo

- 1998 “Rol de la musicología en la globalización de la cultura”, *Revista Musical Chilena*, LV/190 (julio – diciembre), pp. 36 – 54.  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071627901998019000005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071627901998019000005&script=sci_arttext) [Septiembre, 2009]

Benjamin, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1934-1936, Edición Urtext]. México D.F.: Itaca, 127 pp.

Berenguer, José

2008 “¡Ah! pero ¿existe aún alguna música que se escuche?” [2003], *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Editado por Marta García. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 5 – 6.

Blánquez, Javier y Omar Morera (coordinadores)

2006 *Loops. Una historia de la música electrónica* [2002]. Barcelona: Mondadori, 691 pp.

Bosch, Marcos

1997 “Contaminación musical: apuntes urgentes contra la música ambiental” *Generació*, n°9, pp. 59 – 66.

Carvallo, Patricio

2006 “La banda sonora de la dictadura”.  
<http://alternativa.balearweb.net/post/26028> [Septiembre, 2009]

Chion, Michel

1999 *El sonido* [1998]. Barcelona: Paidós, 413 pp.

Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña

2001 *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 428 pp.

Cruces, Francisco

1999 ““Con mucha marcha”: el concierto pop-rock como contexto de participación”.  
*Revista Transcultural de Música*, 4 (enero).

<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm> [Septiembre, 2009]

2007 *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: Uned, 170 pp.

Cuevas, María Paz

2004 “Paseo Ahumada. Todo vale y todo pasa”. *Revista Fibra*, n° 22 (agosto).

Cusick, Suzanne

2006 “La música como tortura/ la música como arma”. *Revista Transcultural de Música*, 10 (diciembre).

[http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick\\_cas.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_cas.htm) [Septiembre, 2009]

Daddino, Michael

2006 “How Not to Defend Muzak”.

<http://www.epicharmus.com/muzak.htm> [Septiembre, 2009]

- Day, Timothy  
2002 *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música* [2000]. Madrid: Alianza, 312 pp.
- Donoso, Jaime  
1996 "Nuevas consideraciones sobre música y sociedad. El derecho al silencio y el derecho a la música", *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, pp. 133-136.
- De Ramón, Armando  
2000 *Santiago de Chile (1541 – 1991). Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana, 287 pp.
- Duguid, Brian  
s/f "Muzak".  
<http://www.hyperreal.org/zines/est/articles/muzak.html> [Abril, 2009]
- Eco, Umberto  
2007 *Apocalípticos e integrados* [1965]. Barcelona: Debolsillo, 431 pp.
- Eno, Brian  
1996 *A Year with Swollen Appendices*. Londres: Faber and Faber, 423 pp.
- Escobar, Roberto  
1995 *Creadores Musicales Chilenos*. Santiago: Ril, 149 pp.
- Fabbri, Franco  
2008 "La escucha Tabú" [2003], *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Editado por Marta García. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 19-36.
- Faccio, Leonardo  
2008 "La música que **no** se escucha (pero nos marca el ritmo)". *Ling*, n° 17 (julio), pp. 34 – 40.  
<http://issuu.com/lingmagazine/docs/ling17b?mode=embed&documentId=080701143732-8db1d22ef4764d02be7aac9ccadd7a92&layout=wood> [Septiembre, 2009]
- Ferrington, Gary  
s/f "Haga un paseo sonoro y aprenda a oír".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/ferrington.html> [Septiembre, 2009]
- Fiorelli, Leonardo  
s/f "Una introducción a algunos temas del estudio del paisaje sonoro".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/introPS.html> [Septiembre, 2009]

García, Marta

2008 “Escucha ambiental y tradición musical: cuando las emisoras de música clásica programan para el oyente distraído” [2003], *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Editado por Marta García. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 99-111.

García, Noel

2005 “Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana”, *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana*. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 12-25.  
<http://www.antropologia.cat/files/DOSSIER%20ESPACIOS%20SONOROS.pdf>  
[Septiembre, 2009]

González, Juan Pablo

2006 “La banda sonora de nuestras vidas”. *Revista Universitaria*, 92, pp. 46-49.

Groom, Nick

1996 “The Condition of Muzak”. *Popular Music and Society*, 20/3 (Fall), pp. 1-18.

Iges, José

s/f “Soundscapes: una aproximación histórica”  
<http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html> [Septiembre, 2009]

Ipsen, Detlev

2002 “El ruiseñor urbano o algunas consideraciones teóricas sonido y ruido”.  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/ipsen.html> [Septiembre, 2009]

Lanza, Joseph

1995 *A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and other Moodsong*. Nueva York: Picador, 280 pp.

Lémann, Juan

1984 “Consideraciones sobre el Medio Artístico-Musical y la Composición en Chile”.  
*Revista Musical Chilena*, XXXVIII/161 (enero - junio), pp. 35 – 46.

Lihn, Enrique

1983 *Paseo Ahumada*. Santiago: Ediciones Minga, 28 pp.  
[http://www.memoriachilena.cl//temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0009670](http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0009670)  
[Septiembre, 2009]

López, Daniel

2005 “Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora”, *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana*. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 26 - 37.  
<http://www.antropologia.cat/files/DOSSIER%20ESPACIOS%20SONOROS.pdf>  
[Septiembre, 2009]



MacLeod, Bruce

1979 "Facing the Muzak". *Popular Music & Society*, VII/1, pp. 18-31.

Martí, Josep

1996<sup>(a)</sup> "El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica", *Nassarre*, XII/2, pp. 257-282.

1996<sup>(b)</sup> "La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical". *Revista Transcultural de Música*, 1 (junio).

<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [Septiembre, 2009]

1997 "When Music Becomes Noise: Sound and Music That People in Barcelona Hear but Don't Want to Listen to". *The World of Music*, 39/2, pp. 9-17.

2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial, 348 pp.

2002 "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *Revista Transcultural de Música*, 6 (junio).

<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/marti.htm> [Septiembre, 2009]

Martín, Javier

1992 "Música para no ser oída". *El País*, suplemento *Babelia*, sábado 14 de marzo.

<http://platea.pntic.mec.es/jgarc1/musnoida.htm> [Septiembre, 2009]

Matus, Christian

2006 "Fiesta en la Ciudad: Encuentros y desencuentros de lo festivo en la Cultura Urbana de Santiago", *Patrimonio Cultural*, XI, n°8 (Verano), pp. 22-23.

Merriam, Alan

2001 "Usos y funciones", *Las culturas musicales*. Editado por Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta, pp. 275 – 296.

Michi, Francesco

s/f "Arquitecturas sonoras y diseño acústico".

<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/michi.html> [Septiembre, 2009]

Moreira, Mónica.

2004 "La música de los videojuegos: Modalidades de uso y su relación con el imaginario social. Un estudio sobre la banda sonora del juego "Final Fantasy VI", tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Musicología. Santiago: Universidad de Chile, 305 pp.

[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/moreira\\_m/sources/moreira\\_m.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/moreira_m/sources/moreira_m.pdf)

[Septiembre, 2009]

Neuhaus, Max

s/f "Diseño sonoro".

<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/neuhaus.html> [Septiembre, 2009]

- Norman, Katharine  
s/f "La música del mundo real como audición compuesta".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/norman.html> [Septiembre, 2009]
- Owen, David  
2006 "The Soundtrack of your Life. Muzak in the realm of retail theatre", *The New Yorker*, 10 de abril.  
[http://www.newyorker.com/archive/2006/04/10/060410fa\\_fact](http://www.newyorker.com/archive/2006/04/10/060410fa_fact) [Septiembre, 2009]
- Quignard, Pascal  
1998 *El odio a la música* [1996]. Santiago de Chile: Andrés Bello, 289 pp.
- Radano, Ronald  
1989 "Interpretating Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life", *American Music*, 7:4 (Winter), pp. 448-460
- Satie, Erik  
2005 *Memorias de un amnésico*. Madrid: Árdora, p. 141.
- Sauter, Donald  
s/f "Muzak and The Beatles"  
<http://www.geocities.com/donaldsauter/beatles-and-muzak.htm> [Septiembre, 2009]
- Schafer, Murray  
1994 *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [*The Tuning of the World*, 1977]. Vermont: Destiny Books, 301 pp.
- Spencer, Christian  
2005 "La instrumentalización del ruido en el espacio público: introducción a la economía política del sonido en Santiago de Chile". En actas del III CONGRESO CHILENO DE MUSICOLOGÍA "Música, migración y exilio": 11 al 15 de enero de 2005. La Serena, Universidad de La Serena. 13 p.
- Sterne, Jonathan  
1997 "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space". *Ethnomusicology*, vol. 41/ n°1 (Winter), pp. 22-50.  
2008 "Música programada y políticas del espacio público" [2003], *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Editado por Marta García. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 39 – 53.
- Truax, Barry  
s/f "Paisaje sonoro, comunicación acústica y composición con sonidos ambientales".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/truax.html> [Septiembre, 2009]

Valenzuela, Jaime

2008 "La ciudad ya no es de los ciudadanos"  
[http://www.nuestro.cl/notas/rescate/plazas\\_jaime\\_valenzuela1.htm](http://www.nuestro.cl/notas/rescate/plazas_jaime_valenzuela1.htm) [Septiembre, 2009]

Varas, Sofía

2004 "Intermusicnet: la revolución de la música ambiental".  
<http://www.mouse.cl/2004/guiaweb/08/17/index.asp> [Septiembre, 2009]

Vicuña, Manuel

2001 *La belle époque chilena*. Santiago: Sudamericana, 322 pp.

Vila-Matas, Enrique

2003 "Contra la música ambiental".  
<http://www.literaturas.com/VilaMatasTextoabril2003.htm> [Septiembre, 2009]

Westerkamp, Hildegard

2002 "Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html> [Junio, 2009]

2003 "Tres ideas".  
[http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/wester\\_ent.html#1](http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/wester_ent.html#1) [Diciembre, 2008]

Wrightson, Kendall

2000 "Una introducción a la ecología acústica".  
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/wrightson.html> [Diciembre, 2008]

Yúdice, George

2007 *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 106 pp.

s/a

s/f "Muzak on Key", @ssue, vol. 7/ n°1.  
[http://www.cdf.org/issue\\_journal/muzak\\_on\\_key.html](http://www.cdf.org/issue_journal/muzak_on_key.html) [Septiembre, 2009]

#### Información general de empresas, instituciones y asociaciones:

- Asociaciones "anti-muzak" [Junio, 2008]:

<http://nomuzak.co.uk/>

<http://www.pipedown.info/>

<http://www.radiocraft.co.uk/wotarocket/index.shtml>

<http://q.webring.com/hub?ring=quietpubsrestaur>

- Colectivos de investigación del sonido [Junio, 2008]:

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/home/>

<http://www.ciudadsonora.net/>

<http://www.eumus.edu.uy/ps/index.html>

- Empresa privada [Septiembre, 2009]:

<http://www.grupogtd.com/>  
<http://www.intermusicnet.com/sitio/index.php>  
<http://www.muzak.com/>  
<http://www.muzak.com.mx/>  
<http://www.scamusica.cl/>

- Instituciones gubernamentales [Septiembre, 2009]:

<http://www.centrosantiago.cl/>  
<http://www.municipalidaddesantiago.cl/>  
<http://www.conama.cl>  
<http://www.cordesana.cl>

- Plataformas nacionales de urbanismo y opinión ciudadana [Septiembre, 2009]:

<http://www.atinachile.cl/>  
<http://www.bifurcaciones.cl/>  
<http://www.entreurbanos.cl/?p=103>  
<http://www.plataformaurbana.cl/>  
<http://www.visionciudadana.cl/>

- Artículos en plataformas de divulgación de conocimiento [Junio, 2008]:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Background\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Background_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Beautiful\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Beautiful_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Easy\\_listening](http://en.wikipedia.org/wiki/Easy_listening)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Elevator\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Elevator_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Elevator\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Elevator_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Furniture\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Furniture_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Light\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Light_music)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak\\_Holdings](http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_Holdings)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Space\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Space_music)  
[http://www.cdf.org/issue\\_journal/muzak\\_on\\_key.html](http://www.cdf.org/issue_journal/muzak_on_key.html)  
<http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Muzak-Inc-Company-History.html>

Blogs consultados [Septiembre, 2009]:

<http://carolaversuscarrie.blogspot.com/2008/06/quin-entiende-la-msica-ambiental.html>  
<http://dopu.blogspot.com/2006/03/el-moozak-y-el-agua-tibia.html>  
<http://eduardo.polux.cl/2007/05/31/paseo-ahumada/>  
<http://frecuencias.wordpress.com/2007/06/28/muzak/>  
<http://juanguillermotejeda.wordpress.com/2008/09/09/santiago-corazon-musica-ambiental/>  
<http://propongo.blogspot.com/2007/08/contaminacin-acstica.html>  
<http://yosoycesante.blogspot.com/2006/12/obsesin-ochentera.html>

Prensa escrita [Septiembre, 2009]:

“Advierten sobre riesgos de la música ambiental en centros comerciales”. *La Segunda online*, jueves 23 de octubre de 2008.

[http://www.lasegunda.com/ediciononline/buena\\_vida/detalle/index.asp?idnoticia=442106](http://www.lasegunda.com/ediciononline/buena_vida/detalle/index.asp?idnoticia=442106)

“El hombre que musicalizó el centro de Santiago: Podemos poner hasta reggaeton”. *Las Últimas Noticias*, martes 6 de diciembre de 2005.

[http://www.lun.com/ediciones\\_anteriores/detalle/noticia.asp?idnoticia=C38691695311713&dia=6&mes=12&anno=2005](http://www.lun.com/ediciones_anteriores/detalle/noticia.asp?idnoticia=C38691695311713&dia=6&mes=12&anno=2005)

“Hay que denunciar al alcalde Alcaíno”. *El Ciudadano*, viernes 12 de septiembre de 2008.

<http://www.elciudadano.cl/2008/09/12/bernardino-vasquez-del-sindicato-de-cantores-urbanos-%E2%80%9Chay-que-denunciar-al-alcalde-alcaino%E2%80%9D/>

“Juan Azúa: Así da lo mismo si ponen música o el relato de una carrera del Club Hípico”. *Las Últimas Noticias*, lunes 3 de abril de 2006.

[http://www.lun.com/EIDia/detalle\\_noticia.asp?cuerpo=701&seccion=801&subseccion=901&idnoticia=CKVCBQK020060403](http://www.lun.com/EIDia/detalle_noticia.asp?cuerpo=701&seccion=801&subseccion=901&idnoticia=CKVCBQK020060403)

“Municipio ruidoso”. *El Mercurio*, domingo 15 de octubre de 2006.

<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={1247eab2-a147-4bd5-8642-7aaacba0250c}>

“Nuevo tono en música ambiental”. *El Mercurio*, martes 27 de julio de 2004.

<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={55a3c516-b8e1-4e1a-98d0060bd2488bc9}>

“Santiago quiere recobrar sentido de la navidad”. *El Mercurio*, lunes 1º de diciembre de 2003.

<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={4d776d1e-b7f8-4e9db977e5997e930ba3}>

“Se acabó la música en el Paseo Ahumada”. *Las Últimas Noticias*, viernes 7 de noviembre de 2008.

<http://www.lun.com/Pages/SearchResults.aspx?ST=se+acabo+la+musica+en+el+paseo+ahumada&SF=1&SD=07/11/2008&ED=08/11/2008&TL=&RF=&RT=&WD=Viernes&NewsID=13312&IsExternalSite=False>

## **VII. Apéndices**

## DISCO ADJUNTO 1 (CD):

### “Introducción a la música ambiental”

Música ambiental editada y empleada por la empresa **MUZAK** en sus programaciones de tipo “funcional”:

- PISTA 1 “Last Tango in Paris” (Gato Barbieri)  
[Extraída del álbum *Stimulus Progression 5*, 1975]
- PISTA 2 “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso)  
PISTA 3 “Sorry Seems to Be the Hardest Word” (Elthon John/ Bernie Taupin)  
[Extraídas del álbum *Stimulus Progression*, 1976]
- PISTA 4 “Why Did I Choose You?” (Frank Chacksfield)  
PISTA 5 “Desiree” (Arthur Greensdale)  
[Extraídas del álbum *More Than Music*, 1979]

Música “orquestada”, del director y arreglista italiano **Mantovani**, fiel representante del estilo *Easy Listening* de los años 50 y 60:

- PISTA 6 “Misty” (Errol Gardner)

Propuesta *Ambient* de Brian Eno, la cual, en términos del compositor, buscaba contraponerse a la “música enlatada” de Muzak.

- PISTA 7 “2-1” (Eno)  
[Extraída del álbum *Ambient 1: Music for Airports*, 1978]

Ejemplo de música ambiental más relacionado con el caso Proyecto Santiago al Aire. “Radio Ga Ga”, interpretada por la Royal Symphony Orchestra:

- PISTA 8 “Radio Gaga” (Roger Taylor)

**DISCO ADJUNTO 2 (DVD):**

**“El Proyecto Santiago al Aire en el contexto sonoro de Santiago Centro”**

- Escena 1: Protesta de trabajadores del Banco Santander
- Escena 2: Saliendo del metro Universidad de Chile
- Escena 3: Protesta de profesores: Paseo Ahumada
- Escena 4: Condorito
- Escena 5: Protesta de profesores: Estudiantes en sector Los Héroes
- Escena 6: Protesta de profesores: Tamborileros desafiantes
- Escena 7: Paseo Ahumada 1
- Escena 8: Paseo Ahumada 2
- Escena 9: Paseo Ahumada 3
- Escena 10: Paseo Ahumada 4
- Escena 11: Paseo Ahumada 5