

# HACIA UNA CLIMATOLOGÍA MUSICAL. EL GIRO AMBIENTAL EN LA MÚSICA POP-ELECTRÓNICA

TOWARDS A MUSICAL CLIMATOLOGY. THE ENVIRONMENTAL TURN IN THE POP-ELECTRONIC MUSIC

CARLOS ALBERTO VELASCO MARTÍNEZ  
Investigador independiente, México  
<http://orcid.org/0000-0001-6550-1808>  
[carlosvelascom9@gmail.com](mailto:carlosvelascom9@gmail.com)

Recepción: 4 de septiembre de 2020  
Aprobación: 14 de enero de 2021

## RESUMEN

El presente ensayo ofrece una aproximación teórica al “giro ambiental”, movimiento que se propone como apropiado para comprender el fenómeno sonoro-musical contemporáneo. De este modo, se parte de una revisión del concepto de *ambient* para dar pie a una reconsideración del consumo habitual de la música *pop* bajo este término. Para caracterizar este proceso se ha recurrido a la denominación de “ambientalización de la música”, mismo que se encuentra patente en la crítica musical reciente. Así, el ejercicio de reintroducir el *ambient* en el discurso músico-cultural merece su justa recalibración, adecuación y distinción en el paisaje mediatizado, ¿cómo apartar del fondo una música predispuesta a ese lugar? A manera de cierre, y bajo esta lógica, se propone la climatología musical como vía de análisis para la música *pop* en la actualidad.

*Palabras clave:* crítica, estética, siglo XXI, *pop*.

## ABSTRACT

This essay offers a theoretical approach to the “environmental turn”, a movement that is proposed as appropriate to understand the contemporary sound-musical phenomenon. Thus, it starts from a review of the concept of *ambient* to give rise to a reconsideration of the usual consumption of pop music under this term. In order to characterize this process, the term “music environmentalization” has been used, which is evident in recent music criticism. Thus, the exercise of reintroducing the *ambient* into the musical-cultural discourse deserves its just recalibration, adaptation and distinction in the media landscape. How can we remove from the background music that is predisposed to that space? In conclusion, and under this logic, musical climatology is proposed as a way of analysis for current pop music.

*Keywords:* aesthetic, critic, 21st century, *pop*.

## ¿A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DE AMBIENT?

El 29 de enero de 2020 el músico Leyland Kirby —alías The Caretaker— publicaba un *tweet* en el que expresaba su desencanto hacía lo que hoy recibe la categoría de música *ambient*. “Sadly, the ambient is no longer what it was”,<sup>1</sup> decía el *tweet* impregnado de un aire melancólico. El compositor acusaba a las producciones recientes, etiquetadas bajo este concepto, de no ser aquello que antaño sí fue. Asimismo, la sentencia replicaba la frase que dio título a su álbum de 2009, *Sadly, the Future is No Longer What is Was*. Con ese pequeño cambio de palabras Kirby equiparaba el *ambient* con el futuro —al menos el musical—, y daba a entender que el brillo de ambos estaba perdido.

Dejando de lado el reclamo de Kirby, su *tweet* resulta significativo en tanto que daba la impresión de que uno de los espacios más bastos —tanto conceptuales como compositivos—, tenía límites perfectamente establecidos. Al menos los suficientes como para decir que ya no era lo mismo. La pregunta que se abre en este sentido es: ¿qué es —o fue— el *ambient*?

A primera vista el *ambient* puede parecer un estilo técnicamente delimitable, en la mayoría de los álbumes publicados con este etiquetado prevalecen ciertas características comunes: pistas de larga duración, la ausencia de ritmos percusivos propios del *pop*, la inserción de registro sonoro y en contadas ocasiones la presencia del canto o el elemento vocal. Dichas características no son *tabula rasa*, aparecen en mayor o menor medida dependiendo de los intereses del o la productora. Sin embargo, el problema de tal consideración es que al conjugarse estas características puede tenerse la impresión de que se trata de música más o menos suave, agradable o confortante. Nada más alejado de esto si se acude a sus variaciones como el *ambient house*, *dark ambient*, *pop ambient* o las que nominalmente abandonan el término pero que sirven de ejemplos del mismo: *noise*, *drone* o el pedante *IDM* (Intelligent Dance Music).

En cambio, acudiendo a la perspectiva ofrecida por Brian Eno, el *ambient* se presenta mucho más difuso puesto que evade las definiciones técnicas y/o taxonómicas. Por el contrario, Eno ofrece una sola indicación para comprender la música *ambient*, misma que se encuentra en su ya clásico *Music for Airports* (1978): “[...] la música *ambient* tiene que ser capaz de ajustarse a varios niveles de atención auditiva sin imponer ninguna en particular: tiene que poder ser ignorada tanto como resultar interesante” (Eno citado en Toop, 2016: 26). Lo que Eno señala no es tanto una cuestión estilística, sino una situación de escucha o no-escucha, dentro de la cual existen distintos matices entre estos dos polos de audición. Con esta indicación ocurre un desplazamiento de la atención, del fenómeno

<sup>1</sup> “Tristemente, el *ambient* ya no es lo que era”, T. del A.

musical hacia el evento sonoro, entendiendo a éste como algo que ocurre en un entorno sónico o ambiente.

El *ambient*, en este sentido, es música que tiende a la desaparición, o mejor, que se desintegra en tanto que objeto-musical para incorporarse en el entorno. Sobre esta base es que suele asociarse con el *muzak*,<sup>2</sup> —coloquialmente conocido “música de ascensor”—, siendo su par marcadamente más decorativo. El vínculo entre ambas es que mientras que la recepción o percepción ideal de la música sería escucharlas en “primer plano”, estas, por el contrario, pretenden establecerse en el fondo, apelando a la escucha distraída. De este modo, la apuesta por el fondo, el intento de pasar desapercibida, señala el hecho de que la música afecta el entorno sonoro y viceversa, pero además subraya un hecho pocas veces sopesado: no existen límites concretos para el fenómeno sonoro, se trata, en tal caso, de un “continuo”.

Volviendo al reclamo de Kirby, difícilmente se podría estar de acuerdo con él, esto implicaría aceptar que el *ambient* tiene una forma específica y que solo retrospectivamente es posible una evaluación de la calidad sobre las nuevas producciones. Más acertada parece la consideración del *ambient* como una “ficción sonora-musical”, concepto que se redefine en su uso y refiere a un “modo de atención particular”, mas no definitivo.

Preguntarse por el origen del *ambient* arroja una serie de nombres propios que anteceden al propio Eno o movimientos particulares, como los ocurridos luego de la importación del *techno* en Inglaterra (Toop, 2016: 59).<sup>3</sup> Sin embargo, si esto último es cierto, lo que me parece posible hacer es describir el estado actual del *ambient*, enunciado aquí como “ambientalización”.

#### AMBIENTALIZACIÓN DE LA MÚSICA POP

Cuando se habla de ambientalización de la música pop, no quisiera dar a entender que el *ambient* se ha puesto de “moda”. Efectuar un señalamiento de este corte implicaría reconocer que lo expresado por Kirby es correcto, o por lo menos pertinente. Muy por el contrario, me parece que reintroducir el concepto de *ambient* en el panorama de los fenómenos sonoro-musicales contemporáneos es una de las vías más acertadas para su comprensión.

Digo reintroducir porque el *ambient* nunca estuvo fuera del *pop*. Al revisar la trayectoria profesional de Eno es evidente que mantiene un pie entre lo *pop* y lo culto. Si bien es

<sup>2</sup>Si bien es cierto que el *muzak* inicialmente fue una empresa dedicada a publicar música para espacios de trabajo, bajo la idea de que esta aumentaría la producción, ésta ha devenido una categoría musical. Para más detalle consultar *La música que no quería ser escuchada*, en D. Cuevas (2019).

<sup>3</sup>Señala David Toop (2016: 59), que luego de las políticas que desplegara el gobierno británico en contra de las *raves*, los salones o clubes de música suave se popularizaron. Esto llevó a los DJ de la época a buscar otros modos de mantener la atención de los asistentes con músicas experimentales, pero sin la efusividad característica de las *raves*.

cierto que algunos de los elementos estilísticos recurrentes del *ambient* no eran nuevos para finales de los 70's,<sup>4</sup> la novedad en Eno fue la de hacer circular elementos *pop* y cultos en una música pretendidamente “distinta” o “nueva”.

Conviene aquí retomar lo expresado por Boris Groys en su texto *Sobre lo nuevo* (2002), en el cual describe una suerte de clave para comprender “la novedad” en la cultura contemporánea: ésta radica en la puesta en circulación de determinados valores mediante un objeto cultural. Para este autor la innovación sucede en un marco espacial y no temporal; “lo nuevo” ocurre justo en el cruce entre lo institucionalizado —o museificado— y lo popular —o lo queda fuera del museo—. <sup>5</sup> Este espacio intersticial, que es lo nuevo, se encuentra claramente en la música de Eno, ocurre al combinar motivos o melodías *pop* en una canción de duración cuasi sinfónica. Sin embargo, al realizar esta acción ambos campos pierden algo: la música “cultura” pierde densidad, se “aliviana” con la intención de no requerir una audición atenta, mientras que el *pop* pierde sus temáticas —casi todas ellas vinculadas con el amor o el desamor— para hacer del propio espacio su tema.

Esta definición de lo nuevo es útil para identificar al *ambient* como un “nuevo *pop*” que, como se ha visto, no es definible en tanto que estilo concreto, pero del cual se sustrae la importancia de la escucha y los modos de atención en el consumo musical. Plantear que la música sea “interesante” y al mismo tiempo “liviana” es proponer un modelo de entrada y salida que replica el consumo habitual de la música. La nueva canción *pop* acepta que su consumo habitual es “mientras se hace otra cosa” y en lugar de intentar evitarlo se plantea su adhesión al espacio.

Si por *ambient* entendemos aquella música que aspira al fondo, haría falta una precisión más y que viene bien comentar. El hecho de escuchar música *pop* mientras se realiza otra acción ocasiona que la audición reduzca la información sonora —por no decir que la ignora— y la relega al fondo. Gran parte de este consumo ocurre casi de manera imperceptible, pero el término más apropiado para referirse a este tipo de conversión es el de *muzak*, tratándose de música que está para decorar el espacio. El *ambient* tematiza este desplazamiento, lleva directamente al escucha a considerar su entorno como algo intervenido por el fenómeno sonoro superando así el lugar del fondo.

A este proceso he denominado “ambientalización”, en el que lo característico del fenómeno sonoro-musical en nuestra época es utilizar la música como servicio público. Tal idea queda patentada en términos como paisaje sonoro, contaminación sonora o basura

4 Se podría pensar como antecedentes la colaboración de Iannis Xenakis, Le Courbusier y Edgar Varèse en el Pabellón Philips en 1958 o *Atmospheres* (1961) de Györgi Ligeti y toda la influencia de la música javanesa en occidente.

5 Siguiendo a Boris Groys esta afirmación tiene sus límites teóricos en cuanto a que se refiere a un campo específico de aproximación: el museo y los objetos artísticos.

auditiva, empleados habitualmente para describir una situación sónica que o bien se aprecia y valora o, por el contrario, se describe a punto del colapso.

#### CRÍTICA MÚSICAMBIENTAL: RECICLAJE Y ADAPTACIÓN CULTURAL

Es quizás en la crítica musical donde estos términos aparecen de manera recurrente. Particularmente el texto *Retromanía* (2016) de Simon Reynolds despliega un análisis de la cultura *pop*, teniendo como componente principal el término reciclaje. Tal concepto es empleado para describir distintas acciones en las que los productores utilizan estrategias, fragmentos o estilos preexistentes para elaborar su producción musical.

El *sample* representa el caso paradigmático del reciclaje en la música *pop*, tratándose de la reutilización de un fragmento sonoro en una nueva pieza musical. Popularizado a principios de los 80's a través de la música *hip-hop*, el "sampleo" goza de una vitalidad envidiable en la actualidad. Es un recurso práctico y de fácil acceso si se cuenta con equipo de cómputo. La mayoría de *softwares* de producción musical tienen la capacidad para agregar y modificar muestras sonoras al antojo de los productores.

Esta acción, que antaño se vio condenada por la justicia, recibe su justa crítica en el ya mencionado texto *Retromanía*. Para Reynolds, se trata de un impulso retro del presente sobre el pasado reciente que opera no solo como un intento de preservar la cultura, sino de saquearla rapazmente. La tesis última de Reynolds es que esta fijación sobre el pasado produce una deflación de las innovaciones sonoro-musicales y que, por consiguiente, queda imposibilitada la emergencia de lo nuevo. La práctica del "sampleo", así como otras formas de reciclaje, en las que se incluye el *revival*, la recombinación y el refrito, son hoy el pan de cada día en la producción musical.

Si concedemos como válida la crítica de Reynolds a la cultura *pop* contemporánea, cabría preguntarse hasta qué punto sería posible llegar, o mejor, ¿acabará el *pop* por devorarse a sí mismo? Y, en razón de lo comentado con anterioridad, ¿a qué se refiere Reynolds con la imposibilidad de "lo nuevo"?

Previo a dar respuesta a estas interrogantes, me parece pertinente realizar una consideración preliminar. Si bien el empleo de metáforas ayuda a la comprensión de las ideas, estas no son palabras neutras, arrastran connotaciones simbólicas. Así ocurre con el concepto de reciclaje que, queriendo o sin querer, califica a las muestras reutilizadas como basura o residuos. Esta concepción del residuo no sería negativa en sí misma sino fuese porque, como señala Agustín Fernández-Mallo, prevalece en ella su carácter etimológico: "residuo —de latín *re-sidere*— quiere decir *aquello que no deja avanzar a la realidad*" (Fernández, 2018: 134). Sin embargo, es el mismo autor quien también apunta que esta acepción se corresponde con una visión pasiva del resto; muy por el contrario, en el acto de reciclar, el residuo adquiere el carácter de "traslado, desplazamiento o, en otras palabras, metáfora" (Fernández, 2018: 137).

Al tener en cuenta ambas perspectivas es posible decir que el *sample* suma simbólicamente a la producción musical —Fernández-Mallo—, pero resta culturalmente en tanto que agotamiento de técnicas y sonidos musicales —Reynolds—. Es claro que el *pop* no acabará por devorarse a sí mismo, al contrario, las prácticas vinculadas al reciclaje lo dotan de densidad referencial o intertextual. Lo que me parece importante remarcar de la crítica retromaniaca es el hecho de identificar las prácticas del reciclaje como un lugar común y que, al poner o yuxtaponer un objeto con otro, ya no genera mayor impacto o resulta culturalmente infértil.

La distinción entre conexión y conjunción expuesta por Franco “Bifo” Berardi resulta esclarecedora en este sentido. Para el filósofo italiano “[...] la conjunción es un acto creativo; ella crea un número infinito de constelaciones que no siguen las líneas de un orden preconcebido ni se hallan integradas en ningún programa” (Berardi 2017: 19). Se trata de crear un vínculo empático y significativo entre los involucrados; de comprensión más que de entendimiento. La conjunción es para Berardi un lenguaje poético, una capacidad resonante con el otro, basada en una comunicación vibracional.<sup>6</sup> Mientras que la conexión es un “tipo de entendimiento [basado] en la conformidad y adaptación a una estructura sintáctica” (Berardi 2017: 19). Esto hace de la conexión un sistema privilegiado en el contexto actual en el que se favorece la funcionalidad y la eficiencia.

De este modo, cuando Reynolds recrimina a la música *pop* actual de no sonar más que al pasado, a la vez crítica un exceso de conexión, de una adaptación de estilos preexistentes, formuladas y validadas empleando tecnología actual. La conexión en términos de producción musical puede llegar a garantizar la eficacia comercial, pero mientras sea *pop* citando *pop* tan solo podrá aspirar a ser una “moda”. Este puede ser el problema a la hora de identificar lo nuevo en el *pop* que, como se ha dicho con Groys, no es tanto que el *pop* cite su pasado, sino que comprenda los distintos ámbitos de la cultura y los transforme.

Si la teoría de Berardi resulta acorde a la crítica de Reynolds es porque ambos autores consideran dentro de su discurso a Internet. Éste constituye el paisaje contemporáneo en el que se acceden a cientos de canciones, videos y demás contenidos disponibles para su futura reutilización. Es en razón de este espacio que se formula el paisaje mediático y, me parece, en donde se fragua el imaginario *pop* contemporáneo.

En su libro *Babbling Corpse* (2016), Grafton Tanner comenta la entrevista de Eugene Thacker y Simon Critchley para la estación de radio WNYC.<sup>7</sup> Para Tanner resulta significativa la aportación del presentador al mencionar que un informe del IPCC (Inter-governmental

<sup>6</sup>Es significativa esta forma vibracional para Berardi (2017: 187), puesto que se trata de comunicación que no ocurre exclusivamente a través del lenguaje racional, es decir, de manera sintáctica, sino que involucra la sensibilidad “corporal”. No excluye la palabra, pero agrega la impresión fónica de lo que dicho; pretende indagar en lo no dicho.

<sup>7</sup>Entrevista celebrada en 2014 con motivo de la publicación del libro *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy vol. 1*.

Panel on Climate Change) se había sustituido el término “prevención” —manejando en sus comunicados anteriores—, por el de “adaptación” (Tanner, 2016: 38). Este cambio, entre un término y otro, no solo indica que el “fin” llegaría en algún momento, sino que éste se había puesto en marcha. Este apunte realizado por Tanner constituye una de las mejores formas de entender la narrativa apocalíptica del siglo XXI. Sobre ella se configuran movimientos que abordan directamente el calentamiento global como el Vaporwave, tema central de su libro y en cual el futuro —o quizás el presente— es representado como un paisaje tóxico y audiovisualmente saturado.<sup>8</sup>

En esta variación de términos se haya también la constatación de la crítica de Reynolds. Si por prevención se entiende reciclaje, cualquier estrategia que pretenda revertir los efectos del ser humano en la Tierra carece de eficacia real: los objetos físicos no desaparecen al ser reciclados, una parte de ellos, por mínima que sea, permanece. A esta descripción del estado actual planetario se le conoce como antropoceno, caracterizado por ser el periodo geológico en el que el paso del humano tiene un impacto directo en los ecosistemas. Sobre este panorama de final inminente, de narrativa apocalíptica, me parece, se configura la adaptación pop a un ambiente mediatizado. Este medioambiente es una naturaleza® digitalizada, conformada por las distintas interfaces con las cuales se accede a Internet.<sup>9</sup>

Es necesario advertir que no es intención de este ensayo caer en una determinación de lo digital o Internet en la cultura contemporánea. Sin embargo, también es preciso reconocer que el marco en el que se arraiga esta reflexión se encuentra emplazada en dicho espacio, vuelto ahora una especie de medioambiente. No hay que perder de vista que las plataformas digitales más populares cuentan con Internet como un lugar para la ubicación de las personas —que irónicamente es como estar ningún lugar—. Por esta razón es necesario reconocer que, si Internet se ha vuelto un medioambiente, lo es a una escala única: la de individuo.<sup>10</sup> Se trata de un espacio personalizado, de escala 1:1 y que parece mostrar modificaciones en la percepción humana.

Sobre la adaptación a este entorno se han pronunciado varios pensadores, quizás no de manera explícita pero sí sugiriendo algunos de sus efectos. Entre estos pensadores se hayan los aquí citados Berardi y Reynolds, quienes diagnostican el trastorno por déficit de

<sup>8</sup>Vaporwave es un movimiento de experimentación musical popularizado a mediados de 2010 en Internet. Dicho fenómeno emplearía “sampleos” de música de los 80’s y 90’s alterando su tiempo y entonación, configurando un estilo denominado *aesthetic*. El Vaporwave mantendría una sensibilidad específica marcada por la melancolía digital, una mezcla de posnostalgia y aburrimiento.

<sup>9</sup>Se retoma aquí la construcción conceptual elaborada por Eloy Fernández Porta en su texto *Homo-Sampler* (2008), empleada para referirse a los elementos tecnológicamente producidos en el capitalismo. En ese contexto, el autor analiza el tiempo contemporáneo identificando una manipulación y alteración del tiempo a través de los medios de comunicación. El autor denomina a este tiempo construido como Tiempo®.

<sup>10</sup>Esta situación se extremó con la customización de los contenidos en relación a las preferencias de cada usuario. Este fenómeno se ha denominado en la teoría de los medios como “cámaras de eco”, en la que las preferencias de cada usuario se ven representadas en las búsquedas o la *feed* de las aplicaciones digitales.

atención e hiperactividad —por sus siglas TDAH— como una de las patologías contemporáneas. Aunque existe una carencia de argumentos científicos que validen el TDAH como un trastorno provocado por Internet, estos autores coinciden en señalar que éste funge como potencializador en la precarización de la atención.<sup>11</sup>

Esta condición lleva el nombre de “trastorno por déficit de la atención”, pero como ocurre con muchas otras dolencias y disfunciones bajo el capitalismo tardío, el origen del trastorno no es interno a quien lo padece ni tampoco es culpa suya; es causado por el medioambiente, en este caso el paisaje informático (Reynolds, 2016: 107).

A reglón seguido el crítico musical advierte sobre la posibilidad de que el TDAH no fuese algo negativo en sí y que, inclusive, sería una especie de “defensa” frente a la saturación del paisaje mediático. Es decir, al percibir nuestro entorno sobrecargado de imágenes, información y sonidos, la percepción reacciona con una modalidad distraída. O, como señala Berardi (2016: 323), la velocidad a la que circula la información vía Internet supera con creces a los sentidos, por ende, nuestra percepción o bien adopta esta modalidad distraída o bien queda anulada. En este sentido, el TDAH se presenta en la cultura contemporánea como síntoma que da cuenta del interés que tiene el capitalismo por la atención de los consumidores.

No es de sorprender que bajo esta misma lógica se postulen tácticas de evasión o de desvío de la atención. Se trata en la mayoría de casos, de un intento por restituir los tiempos de “silencio” o del tiempo para la escucha. Ocurre así en el ensayo *Contra el tiempo* de Luciano Concheiro (2016), al referirse al “instante”. Frente al escándalo mediático, las noticias efervescentes y la atención oscilando a la velocidad de un *click*, el instante propuesto por Concheiro representa un tiempo de fuga, de ruptura del flujo temporal, un abandono de sí.

#### EL INSTANTE Y EL AMBIENT Y LA CLIMATOLOGÍA MUSICAL

Lejos de que el *ambient* y propuestas como las de Concheiro sean antagónicas, —dado que una se estaría predispuesta a permanecer sonando, aunque sea en el fondo del consumo auditivo; mientras que otra optaría por el silencio, de manera figurada tal y como lo entendía John Cage—, me parece, éstas más bien son complementarias. Si la aproximación

<sup>11</sup>Si bien es cierto que muchos pensadores suelen achacar a Internet la masificación del TDAH, también es cierto que, desde la aparición del televisor y su normalización en los hogares junto con el control remoto, se tiene registro de lo que se podría denominar la captura de la atención. Es decir, la disputa entre los medios de comunicación y el *zapping* por retener la atención de los televidentes. Esto queda relatado por Johan Grimmonprez en su texto “*Tal vez el cielo es verde, y nosotros somos daltónicos*”: *sobre el zapping, los encuentros cercanos y el corte comercial*.

sonora del instante se formula como apertura a los sonidos relegados del cotidiano — aquello denominado ruidos— (Concheiro, 2016: 143), el *ambient* bien podría ser inductor al mismo. Es decir, éste podría propiciar la escucha de lo que se encuentra en el fondo. Ya no se trataría entonces de las perspectivas *new age* que suelen acompañar al *ambient* — música para curar, música que atrae la “buena vibra” —, sino, como señala Concheiro, el instante no pretende curar algo, ni tampoco es una solución, “es un mientras tanto” que adopta la forma de actitud estética.

Pero yendo más lejos, el verdadero problema en su aparente incompatibilidad es precisamente el tiempo de pausa que entraña el instante. El *ambient*, por su parte, apunta a una especie de fluidez musical sin estimar los silencios. La introducción del instante en el *ambient* se formula entonces como ruptura del “mundanal ruido”, como distinción y caracterización de lo que Eno prefiguró en su momento. No toda la música que se escucha en los centros comerciales, aeropuertos, calles o el transporte público es exactamente *ambient*: la fantasía de Eno no se cumplió a cabalidad. En efecto, la música acompaña nuestra vida diaria cual *soundtrack* o banda sonora, pero lo que se tiene es una especie de *muzak* o *score* propio de un paisaje mediatizado.

El complemento del instante permite elaborar una versión del *ambient* más adecuada al presente. Su incorporación le confiere el carácter de dispensor-focalizador de la atención; precisa un momento: el “instante”, pero que él mismo no es definible por su naturaleza fugaz. De modo que, el *ambient*, ocasionalmente envuelto en sonidos genéricos adquiere profundidad o discursividad específica. Pasa de los sintetizadores al uso específico de determinadas muestras. Los *samples* o muestras sonoras son restos con una intención determinada, no ya para producir música partiendo del supuesto de que será considerada *ambient*, sino porque describen, problematizan o cuestionan un “paisaje sonoro” en concreto.

A esto he denominado “climatología musical”, término que quisiera ofrecer como una posible vía de análisis en la música *pop* contemporánea y que no persigue afán alguno por elaborar una clasificación de géneros o subgéneros. La climatología musical pretende mirar al arte —y el tema aquí tratado: la música— en los términos en que Berardi (2017: 11), propone, esto es, como “indicador, de antena para la detección de los cambios que ocurren en la esfera invisible de la sensibilidad humana”. La climatología musical se ocupa de conjunciones de sonidos y temperamentos, de tensiones y cuestionamientos, más que de conexiones que ilustren un ambiente específico.

A diferencia de la meteorología, la climatología no tiene como intención primera pronosticar o predecir. Es una ciencia del espacio y no del “tiempo”, es decir, estudia las conjunciones de un clima con otro, las registra y analiza. La climatología no dice “mañana lloverá”, sino “el clima de tal o cual territorio se caracteriza por ser de cierta forma debido a x factores según la época”. Se trata del estudio de las intensidades y variaciones atmosféricas de determinadas regiones durante un periodo prolongado.

De este modo, la climatología musical atiende a la climatización simbólica de un territorio según sus variables. La climatología musical se pregunta: ¿tiene la música la cualidad de producir variaciones de temperatura en los escuchas y viceversa? Y responde: sí. Refiere entonces a la manera en el que los productores somatizan sus afecciones y desarrollan una temperatura particular. Piénsese, en este sentido, en lo *fresh* en la música *house* de Chicago. Con esta expresión no se describía un estilo musical sino una sensación, un sentimiento o temperatura afectiva.

#### CONCLUSIONES

Al proponer metáforas acuosas que engloban el devenir de la música suele olvidarse que desde nuestra llegada a la Tierra la escucha deja de ser líquida. Se pasa por alto que la audición se vuelve atmosférica luego de que el recién nacido abandona el vientre materno. “Océano de sonido” es un ejemplo de esto. Ocurre también al recurrir a herramientas para describir la comunicación sonora, se privilegia el SONAR sobre el SODAR, que se aplica para la distribución y recepción de ondas sonoras aéreas. No es que estas metáforas sean erróneas; guardan dentro de sí la capacidad de transformación del agua y la propiedad de transmitir con mayor energía el sonido.

Sin embargo, retomar el carácter aéreo del sonido es enmendar su valor atmosférico, su fuerza envolvente e inagotable. En cierta medida, el *ambient* pretende resarcir este valor del sonido en el entorno, considerarlo una intensidad sustancial del paisaje a través de la conjugación de la música con el entorno sonoro. De ahí que no exista ningún reparo en incursionar en la musicalización del ruido a riesgo de perder su habitual forma musical.

Si distintos autores aciertan al indicar que vivimos en un auténtico caudal de información o en la naturaleza®, pasando de un *shitstorm*<sup>12</sup> a otro, en el que impera la economía de la atención, claramente lo que se reclama es el momento de reflexión que se nos ha substraído de la vida diaria. La recalibración del *ambient* con el “instante” advierte la posibilidad de perder el elemento musical en el ruido, pero esto no quiere decir que la música tenga que ser más apabullante que el escándalo; por el contrario, esta inserción conceptual promueve su modalidad discrecional hasta el punto en que llegue a desaparecer y, quizás, más importante aún, que esto ocurra por un tiempo indefinido.

De este modo, los elementos *pop* —sample, melodías o motivos— que emplea la música *ambient* operan a manera de “llamados” pero que, al presentarse sin la forma expresiva del *pop* tradicional, subvierten la escucha habitual. Es decir, pasar de “hacer algo a no hacer nada” mientras se escucha música.

<sup>12</sup>Anglicismo comúnmente empleado en las redes sociales para referirse a los escándalos mediáticos de cualquier índole.

Por último, la defensa de una ficción sonora-musical en contraste con la idea de género es condensar las necesidades del presente para su comprensión actual. Si como señala reiteradamente Reynolds, los géneros musicales se encuentran estacados y lo que escuchamos actualmente nos suena cansadamente familiar es porque, quizás, la idea de género ha sido desbordada en la cultura, o por lo menos, resulta poco acorde a los requerimientos del presente. El problema de la retromanía es que ella misma es retrograda en su consideración del tiempo y la novedad. Comprender al *ambient* como un más allá del género fue una de las principales intenciones de este ensayo. ¶

## REFERENCIAS

---

- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Concheiro, L. (2017). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- Cuevas, D. (2019). *La música que no quería ser escuchada*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2019/06/la-musica-que-no-queria-ser-escuchada/> [Consultado el 24 de junio de 2020].
- Fernández-Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández-Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. España: Anagrama.
- Grimonprez, J. (2013). "Tal vez el cielo es verde, y nosotros somos daltónicos: sobre el zapping, los encuentros cercanos y el corte comercial". En *SITAC IX. Teoría y práctica de la catástrofe*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 204-226.
- Groys, B. (2002). *Sobre lo nuevo*. Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.html> [Consultado el 10 de octubre de 2020].
- Tanner, G. (2016). *Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Reino Unido: Zero Books.
- Toop, D. (2016). *Océano de Sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Reynolds, S. (2016). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.