



HAL
open science

Llegó el micrófono a escena y todo cambió. Relaciones sociales entre músicos y técnicos del sonido en el espectáculo

Eliane Daphy

► To cite this version:

Eliane Daphy. Llegó el micrófono a escena y todo cambió. Relaciones sociales entre músicos y técnicos del sonido en el espectáculo. Maria Josefa Santos y Rodrigo Díaz Cruz (compiladores). Innovación tecnológica y procesos culturales. Nuevas perspectivas teórica, Fondo de cultura económica (Mexico), pp.108-130, 1997, Ediciones científicas universitarias, Serie Horizontes y paradigmas en ciencia y tecnología. <halshs-00309121>

HAL Id: halshs-00309121

<https://shs.hal.science/halshs-00309121v1>

Submitted on 5 Aug 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

“Llegó el micrófono a escena y todo cambió“.
Relaciones sociales entre músicos y técnicos del sonido en el espectáculo(1)

Éliane DAPHY
(Laboratoire d'anthropologie urbaine CNRS, France)

<http://elianedaphy.org/>

Maria Josefa Santos y Rodrigo Díaz Cruz (compiladores), 1997, *Innovación tecnológica y procesos culturales. Nuevas perspectivas teóricas*, Mexico, Fondo de cultura económica (Ediciones científicas universitarias, Serie Horizontes y paradigmas en ciencia y tecnología) : 108-130. [bibliografía global al fin del libro : 230-250] Traducción : Patricia Torres Mejía, en colaboración con la autora.

Palabras claves: etnología, sonorización, innovación, técnica, representación, magia, música, espectáculo, cultura, micrófono

Desde su aparición en los años treinta, la sonorización del espectáculo conoció importantes desarrollos. El estudio de los cambios traídos de la utilización del micrófono en la escena revela el conflicto que existe entre los artistas y los técnicos del sonido. La autora muestra como la análisis de las representaciones émicas sobre la técnica y la materia tratada (el sonido) permite inscribir en el campo de la cultura y de lo sagrado un conflicto que parecía como un conflicto técnico laboral.

Eliane DAPHY, «... Quand le micro est arrivé sur scène, tout a changé...». Les relations entre artistes et sonorisateurs dans le spectacle.

Mots-clefs : ethnologie, sonorisation, innovation, technique, représentations, magie, musique, spectacle, culture, microphone

Depuis son émergence dans les années trente, la sonorisation de spectacles a connu d'importants développements. L'étude des changements apportés par l'emploi du micro sur scène révèle un conflit entre les artistes et les sonorisateurs. L'auteur montre comment l'analyse des représentations émiques de la technique et de la matière transformée (le son) permet de resituer dans le champ de la culture un conflit qui semblait à première vue un conflit catégoriel de travail.

Eliane DAPHY, «... When the mike came on stage, everything changed...» . The relationships between musicians and technicians in live music.

Since its emergence in the thirty's, the sound reinforcement technics underwent considerable changes. By studying the changes, we find a conflict between artists and sound technicians. The author shows how the analysis of emic representations of technology and its matter (the sound) allows to resituate in the field of culture a conflict that at first sight appeared to be a labour conflict of a technical nature. (translated by the author)

-
1. Versión corregida y ampliada de la ponencia presentada en inglés en el congreso internacional *Tecnología y Procesos Culturales* (C.I.T./U.N.A.M) en México 22 de febrero de 1994. Gracias a los organizadores del congreso, María Josefa Santos, Rodrigo Díaz y Rebeca de Gortari por su invitación; a Raúl Nieto por animarme a realizar la ponencia; a Carlos Garma el antropólogo de Chicago especialista de la religión y aficionado al rock por su ayuda lingüística en inglés; al lector anónimo por sus comentarios útiles; a los hombres del sonido especialmente a Gérard Lavigne, Chris Eckers, Jean-Luc Moncel y Pablo Bergel por sus informaciones sobre el vocabulario técnico de las diferentes lenguas aquí usadas: francés, inglés y español. Y por fin, un gran agradecimiento a mi traductora-partera Patricia Torres por sus consejos amistosos y constructivos como aserora académica.

«Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien qu'on garde à jamais
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève
Le temps veut fuir, je le soumets»
Charles Cros (1842-1888) (2)

Para el propósito del tema del presente libro propongo que se ubique el campo de la música dentro del ámbito de la cultura y el de sonorización dentro del de tecnología. Para ilustrar las interacciones entre cultura y técnica, el presente ensayo versa sobre la compleja relación entre artistas y técnicos del sonido en el espectáculo, y sobre la dimensión simbólica en las técnicas modernas de sonorización.

Para el estudio tecnológico, propongo un enfoque antropológico cuyos objetivos pueden resumirse como sigue: entender las relaciones sociales que obran en las prácticas técnicas a través del estudio de lo que significan las técnicas para aquellos que las inventaron, utilizan y controlan; analizar como hacen los hombres las técnicas, pero también como ellos las piensan y las dicen esto es cómo son hechas las técnicas por los hombres, cómo son pensadas y dichas, cómo son explicadas y relatadas por ellos.

La mayoría de mis investigaciones conciernen a la música en la sociedad francesa contemporánea. He hecho trabajo de campo con bandas de músicos jóvenes de *rock*; con músicos profesionales que apoyan a cantantes de renombre; con músicos tradicionales y hasta en la ópera. He desarrollado especialmente la producción de la música mercantil, esto es en el lenguaje émico (3) el *showbiz* o las mas comúnmente *le métier*. *Le métier* (el negocio en la significación de corporación) es utilizado en el lenguaje émico sin ningún adjetivo después de él. Se encuentra en muchas formas: *être du métier* (ser un profesional), *faire le métier* (trabajar), *ceux*

2. «Como los grabados en los camafeos/ He querido que las voces amadas/Sean un bien siempre conservado/ Y puedan repetir el sueño/ Musical de la hora demasiado breve/ El tiempo quiere alejarse lo someto». Poema de Charles Cros citado en Perriault (1981: 155) y traducido por la autora; el poeta Charles Cros inventó el «paleófono», precursor del fonógrafo, primera etapa de los cambios técnicos en la conservación del sonido.

du métier (todos los profesionales), *être dans le métier* (tener parte de). Esta manera de decir presentes en todos los negocios calificados, está usado con particularidad dentro del *showbiz*, en donde engloba todas las diferentes funciones artísticas y técnicas del proceso de producción, todas las mercancías musicales (discos, espectáculo) y todos los varios géneros de música (Daphy y Raveyre 1988, 1989). Mis trabajos recientes se enfocan sobre un grupo particular dentro de «la gran familia» del «medio ambiente del *showbiz*»: los técnicos del sonido del espectáculo (4).

Así, trabajo sobre la producción del arte --limitado aquí a la música-- que se distingue del estudio del disfrute de la consumación estética (Bastide 1977 [1945]: 83). Estudiando desde el punto de vista de los productores de música, logramos resultados diferentes, por ejemplo sobre la cuestión de los diferentes géneros de música, tema que preocupa mucho a los sociólogos de la cultura (Bourdieu 1979). Delimito el campo de investigación con una triple entrada: primero música, segundo espectáculo y tercero sonorización, observo las variantes de un único sistema técnico con instrumentos y máquinas similares (micrófonos, alto-parlantes, mezcladora de sonido...), una cadena operatoria instrumental idéntica de operaciones técnicas pero también las mismas empresas y además los mismos hombres que circulan en diferentes tipos de espectáculos: del baile popular para la fiesta nacional a la representación de la ópera en un palacio de deportes, de los *rock-shows* internacionales a los *festou-noz* de los bretones (5) pasando a la vuelta por una celebración del Papa en un estadio. Entonces, mi pregunta es entender de

-
3. Emico, del inglés *emic* en oposición a *etic*; este concepto de origen lingüístico (Pyke 1967) permite distinguir los conceptos, representaciones, vocabulario de los «otros» estudiados (los «indígenas») de los conceptos construidos por el antropólogo: *etic*.
 4. Mi agradecimientos van al Ministerio del Trabajo --programa de investigaciones sobre *Las formas particulares de empleo* y al Ministerio del Investigación --programa *Tecnología, innovación y sociedad* por su apoyo financiero. Por su apoyo intelectual, agradezco a mis colegas del GLYSI (Groupe Lyonnais de Sociologie Industrielle, CNRS), del CRG (Centre de Recherche en Gestion, Polytechnique/CNRS) y del LAU (Laboratoire d'Anthropologie Urbaine/CNRS).
 5. Palabra en idioma *breton*, de la familia de los idiomas célticos; los *festou-noz* (bailes de noche) son los bailes tradicionales étnicos de la Bretaña, región del Oeste de la Francia que no es francófona de origen.

qué manera se producen los diferentes géneros de espectáculos, y cuál es la función de la sonorización en ellos.

En este trabajo, desarrollo más el aspecto de la creación del sonido. Esto es, la forma en que los técnicos del sonido han ido ocupado un lugar central en el espectáculo musical a través de la evolución de la técnica de sonorización y cada uno de sus instrumentos. Aquí doy más espacio al punto de vista de los hombres que hacen el sonido que al de los músicos. Es a través de este proceso, visto en su ámbito cultural e *idéel* (Godelier 1984) que logro explicar las relaciones sociales entre músicos y técnicos en el espectáculo en vivo (6).

La sonorización pertenece a las nuevas técnicas de captación, conservación y reproducción del sonido; la abordo con la perspectiva histórica de larga duración (Braudel 1979), y con la perspectiva antropológica de la domesticación del tiempo y del espacio: «el hecho humano por excelencia quizás es menos la invención del útil o del lenguaje que la domesticación del tiempo y del espacio, es decir la creación de un tiempo humano y de un espacio humano» (Leroi-Gourhan 1965: 139).

La memoria del viejo cantante

Después de estas consideraciones, permítanme iniciar con la historia de un hombre *du métier* (de la profesión). Marcel nació al principio del siglo y fue un famoso cantante popular durante el periodo entre las dos guerras mundiales. Cuando lo conocí, en los años ochenta, era muy viejo. A él le gustaba recordar el tiempo de su gloria y hablar de la época del *music-hall*, narrar como se hacía la música antes del «tiempo del show-biz»; a mí, me gustaba escuchar sus enseñanzas. Dentro de todas sus historias, como uno coro, estaba la de la llegada del micrófono. Siempre iniciaba así: «llegó el micrófono... »:

«llegó el micrófono a escena y todo cambió en la profesión. ¡Ah, si! El micrófono acabó con todo. Fui un gran cantante, tu lo

6. Este trabajo es parte de mi tesis doctoral para la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París, bajo la dirección del maestro Maurice Godelier.

sabes bien, viste mis fotografías, oíste mis discos. Yo he creado muchas canciones, como decíamos entonces. En aquella época el cantante que primero interpretaba una canción era considerado como su creador... Yo tuve enormes éxitos con algunas de ellas. Yo hice discos, muchos discos, yo era muy célebre. Mis canciones las pasaban todo el tiempo en la radio. Canté en los mejores teatros, canté en las mas grandes salas. Me acompañaban grandes orquestas, con mas de veinte músicos. Pero nunca, y yo quiero decir nunca, canté en el escenario con un micrófono. Yo era un verdadero cantante, tenía una voz dorada. No necesité del micrófono para acercarme a mi público...»

Al final de su narración, Marcel siempre decía con una triste voz:

«Ahora no importa si el cantante no tiene voz, el micrófono es el rey. Cuando los cantantes empezaron con los micrófonos en el escenario, los artistas perdieron la guerra, los técnicos tomaron el poder en la música.»

Al escribir este ensayo, tengo en mi mente el odio del viejo cantante contra el micrófono. Al mismo tiempo, pienso en esta chiste ahora muy popular en el mundo de los técnicos del sonido:

«Hacer el sonido del espectáculo es un trabajo muy bueno, pero sería mucho mejor sin músicos ni cantantes en la escena...»

Las palabras del viejo cantante y de los técnicos discurren, cada una en su propia manera, sobre las consecuencias de los cambios técnicos en la producción artística.

Más que un conflicto laboral

Como ya lo habrán notado, entre los artistas y los técnicos parece haber relaciones difíciles. Al público le muestran una relación de gran cordialidad, de equipo bien integrado y hasta de amistad. Es solo a través de una observación participante y continua que uno encuentra en la relación cotidiana que hay un conflicto latente entre músicos y técnicos del sonido. El conflicto se expresa en el lenguaje en la forma de *paroles à rire* «palabras para reír» (7), una manera de significar sin decir

7. *Parole à rire*: concepto que he configurado en mi ensayo sobre *le parler métier* (el lenguaje de trabajo) en base a la discusión con la etnolingüista Diana Rey-Hulman editora de la publicación (Daphy 1994). Con este concepto, buscamos englobar en un único término las varias expresiones lingüísticas como las bromas, los acertijos, las fórmulas, los juegos de

(Freud 1985 [1927] y 1988 [1905]; Bastide 1970). El conflicto se habría establecido desde la primera aparición del micrófono en la escena, según los ancianos y perdura, según mis observaciones de campo. ¿Qué pasa entre los que producen la música y los que la amplifican? ¿De qué guerra habla el cantante?

En música, al igual que en otros sectores, los últimos cincuenta años se caracterizaron por grandes cambios: en las técnicas, formas de producción, productos de consumo y bienes de capital. En el período del que hablaba Marcel el cantante, el micrófono no se utilizó en la escena; era un símbolo del progreso y de la modernidad que «otorgaban» a los hombres las máquinas parlantes (fonógrafo, radio o cine).

En el espectáculo musical al igual que en otras producciones, la innovación técnica y la introducción de nuevos instrumentos pueden degradar el oficio y modificar las jerarquías de los antiguos maestros del conocimiento (*savoir-faire*).

Lo principal para un cantante en la escena es conseguir ser oído por el público sobre de la orquesta. Para significar el éxito de un cantante en el *music-hall* y en la ópera, dicen que el «pasa las candilejas» (*passé la rampe*). En los teatros, la orquesta está en el foso ubicado entre la luz del escenario (candilejas) y el público. Para un cantante en el escenario, el sonido de la orquesta se presenta como un «muro» que su voz debe atravesar («pasar»). Por eso, los cantantes deben cantar siempre con voz fuerte; en la música popular occidental utilizan la técnica vocal del *bel canto*. Los cantantes de *music-hall* eran «cantantes a voz» (*chanteurs à voix*), esta habilidad fue devalorizada con el micrófono en la escena, que permitió una manera de cantar «intimista». El micrófono entre otras cosas dio luz a esto nuevo

palabras, las narraciones chistosas que utilizan los profesionales del *showbiz*... El término *Parole à rire* tiene la notable ventaja de tomar en consideración las interpretaciones émicas de nuestros informantes, quienes siempre dicen que son palabras sin importancia «*pour de rire*» («para reír»). Emplean la fórmula infantil para significar el campo del juego que los niños oponen a «*pour de vrai*» («en realidad»).

tipo de cantante: el «*crooner*» («cantor de melodías sentimentales»). Los actores del cine mudo sufrieron la misma desposesión con el pasaje al parlante (8).

Un análisis económico del cambio técnico, en término de degradación de los conocimientos tradicionales y en término de incorporación de estos a las máquinas (Coriat 1979) puede explicar las tensiones entre los cantantes y los técnicos del sonido. Sin embargo, el enfoque económico no acaba con todas las preguntas que plantean los materiales del trabajo de campo porque no puede explicar las prácticas y representaciones extrañas a la «pura» lógica técnica que observé. Se expresan en varias formas émicas: en los ritos propiciatorios, en las concepciones sobre la eficacia de la acción técnica --la sonorización-- sobre la composición de la materia transformada --el sonido-- y también en el lenguaje: bromas o «palabras para reír», metáforas y tabús lingüísticos. ¿Qué nos dicen los músicos y técnicos del sonido cuando hablan de «sonido podrido», «sonido de infierno», «buscar el sonido» o «parásitos del sonido»? ¿Porque la respuesta furiosa de un de los técnicos del sonido mas famosos internacionalmente a mi pregunta sobre el tema de las supersticiones del efecto Larsen (9): «Para con tus estupidades preguntas de etnología. No somos uno salvajes, somos técnicos de altas tecnologías. Basta con el Larsen, vas a traernos mala suerte»? ¿Sólo para reír? ¿Qué hacer con todos estos hechos y dichos? ¿Cuáles son las significaciones de ellos?

Un enfoque antropológico de técnica como cultura

La mayoría de las veces, las técnicas son consideradas como algo aparte de otras dimensiones sociales, en oposición con la cultura. La tecnología --como discurso sobre la técnica-- se limita a las ciencias aplicadas del conocimiento científico dentro de la producción industrial. Desde el origen, seguidando Mauss (1967

8. La consecuencia para los actores del cambio del cine mudo al parlante es el tema de la famosa película de los cincuenta *Singing in the rain...* Agredezco a mi colega Patrick Williams del Laboratoire d'Anthropologie Urbaine por señalarmelo.

9. El efecto Larsen (inglés *feed-back*) particularmente temido de los técnicos del sonido, es un cierre de circuito electro-acústico caracterizado por un silbido; «el larsen siempre tene consecuencias desastrosas», «puede llegar en cualquier momento»: la «lucha contra el Larsen» es permanente (en un manual técnico, Mercier 1993: 205).

[1947]: 29), la antropología **(10)** considera la técnica como una actividad típica de las sociedades humanas, dentro de las relaciones sociales culturales; como dice Haudricourt «para pensarse la tecnología como una ciencia, sería necesariamente una ciencia social» (1987 [1964]: 37).

Todas las culturas pueden estar consideradas como un conjunto de diferentes sistemas simbólicos: el lenguaje, las relaciones económicas, el arte, la religión (Lévi-Strauss 1980 [1950]: 19). Estos sistemas expresan algunos aspectos de la realidad física y de la realidad social y además expresan las relaciones que los dos tipos de realidad tienen entre ellos y tienen entre ellos y tienen con los sistemas simbólicos. En el acto técnico, hay prácticas que proceden de un orden diferente al de la eficacia racional técnica. Si admitimos esta proposición, para entender la técnica (hecho de la realidad física) debemos buscar las explicaciones también en los sistemas de interpretación; es decir que partes de la acción técnica no son regidas sólo por las leyes de la mecánica, de la física, de la química pero también son regidas para las leyes de lo simbólico.

Mauss ha mostrado como era difícil de distinguir la eficacia técnica de la eficacia religiosa y mágica: «es imposible establecer ninguna distinción fuera de la que existe en la mentalidad del artista», pues necesito dosificar «las proporciones respectivas de la técnica y de la eficacia mágica en el pensamiento del indígena» (Mauss 1967 [1947]: 29). La música tiene parte del arte; en el arte están imbricadas las diferentes dimensiones de la técnica, de lo estético y de lo sagrado. Desarrollando las ideas de Mauss, Lévi-Strauss en su obra insiste sobre las relaciones tan estrechas que hay entre arte, técnica y magia.

Es fácil aceptar esta propuesta para el análisis de las prácticas arcaicas de los «primitivos», pero no lo es tanto para nuestras técnicas modernas contemporáneas que analizamos desde un punto de vista «tecnocéntrico» **(11)**. Hay ahora técnicas

10. Para la tecnología cultural, véase en la bibliografía las obras de Mauss, Haudricourt y Leroi-Gourhan.

11. Le ruego al lector concederme este neologismo; ahora, tanto como «etnocentrismo» u «occidentalocentrismo» podemos hablar de «tecnocentrismo»: es tan global la difusión de las

tan complejas que son llamadas «tecnologías» y calificadas como «nuevas, altas, avanzadas, de punto...». Cuando lo decimos, lo hacemos como si estas técnicas fueran totalmente ajenas para la mayoría de nosotros, aún mas, quizás ajenas al pensamiento humano. Me pregunta si no estamos aquí en presencia de un avatar de «la ilusión tecnológica» de la superación del progreso técnico (Leroi-Gourhan 1983 [1960]). Considero que estas fantasías son parte del problema que enfrenta el hombre al controlar la naturaleza; se repiten, en todas las épocas, variantes del mismo mito: el Prometeo encadenado, la torre de Babel, la historia de Frankenstein...

Para entender los fenómenos técnicos de la sonorización, no me parece pertinente construir en oposición de cultura y técnica: la técnica es una actividad de los hombres, y como tal, tiene parte de las relaciones sociales y de la cultura. Con mis investigaciones, me inscribo aquí dentro la propuesta de Maurice Godelier (1984) que «el *idéel*» --las representaciones, el lenguaje, los mitos-- es «una parte del real» (12). Toda relación social --inclusa las hechas en las prácticas técnicas-- contiene dentro de ella una parte de pensamiento, una parte de *idéel*. Las representaciones no son solamente una «instancia separada» de las relaciones sociales de producción (*rappports sociaux*), o una «apariencia» de ellas; las representaciones son «una parte de las relaciones sociales de producción desde sus formaciones, aún mas las representaciones son una condición necesaria para la formación de las relaciones sociales» (Godelier 1984: 171-172).

Como antropóloga me pregunto si puedo encontrar en las representaciones y las prácticas de los técnicos del sonido y de los músicos algo mas que sólo la parte superflua --no eficaz, arcaica-- de la acción técnica. Esto es: una utilidad y una lógica que puedan ser explicadas por el sistema simbólico de la cultura y por la dimensión histórica.

llamadas «nuevas tecnologías», especialmente en la música. Ya Margaret Mead señalaba la presencia en 1967 de la radio en un pueblo indígena de Nueva Guinea (1979 [1970-79]: 23).

12. En particular en el segundo capítulo «*La part idéelle du réel*»; en 1978 fue publicada una primera versión corta con el mismo título en la revista *L'Homme* (XVIII/3: 155-188).

Este enfoque requiere de un trabajo etnográfico de campo de larga duración, como le realizamos en sociedades simples y ajenas (13). Solo así podemos observar minuciosamente los detalles cotidianos, aprender la misma lengua y llegar a la significación émica de las cosas. Para terminar estas consideraciones epistemológicas, quiero insistir sobre la importancia fundamental de la dimensión lingüística para la investigación antropológica del prójimo, dimensión que suele subestimarse cuando se habla la misma lengua (14). En efecto, una de las características de sociedades urbanas e industriales es el estar constituido de multitud de grupos pequeños que ocupan territorios parcialmente comunes. Unos de los territorios simbólicos es el lenguaje: al interior de una misma sociedad, la gente tiene una «lengua común» para todos y existen «lenguas especiales» exclusivas de un grupo e incomprensibles para otros (Van Gennep 1968 [1908]). Para entender la significación de la técnica por los que la hacen, necesitamos estudiar la lengua técnica, observar la manera émica de decir o no decir las diferentes operaciones técnicas de la cadena instrumental (Cartier 1983).

Como la etnóloga escoge el micrófono

A partir del micrófono podemos estudiar los diferentes aspectos de los relaciones sociales como lo hacemos en las monografías etnográficas típicas; la dimensión tecnológica: la evolución de la técnica y los fenómenos de innovación, préstamo y difusión en el uso del micrófono dentro de los diferentes géneros musicales; la dimensión económica: la constitución de un sector industrial, las relaciones de trabajo, cooperación y competencia entre los diferentes participantes (asalariados y empresarios; empresarios, prestadores y fabricantes) y también las dimensiones lingüística, estética, jurídica y religiosa.

13. Estudiar «el otro próximo» --es decir grupos de las sociedades complejas en las grandes ciudades-- según el método tradicional de la etnología --observación participante y larga duración-- de lo lejano (las sociedades «primitivas», «exóticas», «arcaicas») es el modo de investigación que desarrolla el Laboratorio de Antropología Urbana del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Paris (Gutwirth 1982, 1987); vease el libro colectivo (Gutwirth & Petonnet 1987) *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques* (Caminos en ciudades. Investigaciones etnológicas). Esto se acerca a las ideas de Marc Augé sobre la unidad de la antropología a través de varios objetos de investigaciones y territorios (Augé 1994).

14. N.T. Cuando se habla pero no se comprende...

Para una etnóloga de las grandes ciudades que sigue los caminos de Mauss en busca de un hecho social total, el micrófono es un buen objeto de investigación porque este pequeño artefacto brinda grandes posibilidades para construir el todo gracias a su carga simbólica.

Desde que me he dado cuenta de la importancia de los micrófonos, empecé a mirarlos de otra manera. Los veo en donde quiera que estén, lo que puede parecer como obsesivo porque los micrófonos tienen tanta parte en nuestra vida cotidiana que se han vuelto invisibles (Daphy 1993). No obstante, a diario se presentan oportunidades para verlos; ahora los hay por todos lugares: en televisión, en iglesias, en manifestaciones políticas, en auditorios de universidades, en conciertos, incluso en la ópera cuando se realiza en estadios. Mas aún, aunque no podamos ver los micrófonos, cuando escuchamos la música por la radio, discos o televisión, sabemos que la voz de los cantores y el sonido de los músicos han pasado por micrófonos antes de llegar a nuestros oídos.

Trabajando en el campo, he pasado muchos días y mas aún noches, porque el espectáculo es una actividad nocturna, con los hombres del sonido, porque el sonido no es un trabajo de mujer. He aprendido a pensar, a escuchar y a oír la música de un espectáculo en la manera de los técnicos del sonido, es decir como el producto final de un proceso de transformación.

Necesito resaltar algunas precisiones metodológicas. Para los etnólogos, cuando trabajamos en el campo, nos es difícil sentenciar la importancia de lo que vemos, porque las significaciones de algunos hechos son opacas para los que lo hacen. Es para un antropólogo una experiencia muy común encontrar las informaciones significantes al recodo del camino (Petonnet 1982). Así, cuando trabajaba con Marcel, el viejo cantante, no me parecía muy interesante la significación de su historia del micrófono; a despecho de su repetición, me parecía un pesado. Era uno de estos discursos bien conocidos sobre la nostalgia de juventud y de los buenos viejos tiempos: «la tradición ya no es como antes» (Lenclud 1987).

De la misma manera, en mi primero trabajo de campo, donde había estudiado la gira de una banda de músicos, no me pareció significativa la sonorización . Mi

participación en las actividades de la vida cotidiana consistía en colaborar en la labor colectiva del transporte del material y ayudar al técnico del sonido para la instalación de la sonorización. Aprendí la técnica de soldadura al plomo, porque hay siempre problemas con los contactos eléctricos de los *jacks* (15). Pues bien, sin distanciamiento (16), consideré en esta época mi labor como una actividad subalterna, solamente como el precio a pagar por mi integración en el grupo, que me impedía hacer correctamente mi investigación sobre el espectáculo (mi labor de etnóloga). Al fin de mi estancia con ellos, mis «informantes» han organizado un simulacro de una gran ceremonia, con muchos discursos enfáticos. El jefe de la banda declaró que conocía la vieja costumbre de los indígenas dando a su etnóloga algunos objetos preciosos para exponer en las vitrinas del *Musée de l'Homme*. Al decirlo, me había dado «para mi memoria el mas grande de todos los regalos posibles»: un *jack* demasiado estropeado para ser arreglado (17). A la banda, le pareció que era una buena broma, yo les agradecí mucho.

Todos estos hechos menudos, fuera de tema según mi concepción etnocéntrica, los anoté en mis diarios de campo, en donde aparecen en casi cada página el micrófono, el sonido y la sonorización. Pero necesitaba la construcción teórica para sentenciarlos e integrarlos en la problemática que estoy aquí desarrollando. La selección del micrófono es el producto de la construcción teórica de mis materiales de campo y no procede de la coincidencia o de la revelación.

Pasemos ahora a la producción del sonido.

La sonorización

La sonorización es una aplicación al espectáculo musical de la tecnología electroacústica de captación, transmisión y restitución del sonido con procedimientos eléctricos. Esta técnica es fundamental para la «industria cultural» del espectáculo:

15. Un *jack* es un pequeño conector donde son soldados los cables eléctricos.

16. Por una discusión sobre la diferencia entre el concepto de distancia y el de distanciamiento, vease Delaporte (1987).

17. «Horrible y verde», como lo he anotado en mi diario de campo.

sin ella, no podríamos tener los conciertos gigantescos en donde las estrellas más famosas tocan y cantan para decenas y hasta cientos de miles de espectadores. La sonorización utiliza los materiales de la industria *Audio-Pro*, como se llama en Francia (los anglófonos dicen *Pro-Audio*). En el *Audio-Pro* se producen, se distribuyen y se aprovechan los materiales especializados en el sonido para cine, radiodifusión, televisión, grabación fonográfica o sonorización del espectáculo. Son productos *audio* únicamente (sin visuales) y *pro* (no para uso doméstico).

Necesito explicar rápidamente como funciona la sonorización. Sabemos que el principio se basa en la ampliación electro-acústica del sonido, en la conversión de las frecuencias sonoras (las «ondas», las «vibraciones») en señales eléctricas. Estas señales se transmiten a través de máquinas y cables para finalmente volver a ser convertidas en ondas sonoras. Los principales elementos del sistema técnico son los siguientes: micrófonos, mezcladoras de sonido, amplificadores, altoparlantes, y miles y miles de cables para conectar el conjunto. Entre los músicos y el auditorio, la cadena técnica se compone de tres operaciones principales: 1) captar las ondas sonoras de la música (instrumento de música y voz), 2) procesar (18) y amplificar las señales, y 3) difundir el sonido de la música.

Del sistema simple. En vivo, en los años treinta, durante los inicios del uso del micrófono en conciertos, sólo había un micrófono, un amplificador y dos pequeños altoparlantes tipo «trompeta» (con la forma de megáfono), no había mezcladora, ni mixaje. Como en la grabación de discos, o en la radio, la función de la técnica se limitaba a la reproducción de la más «alta fidelidad» de la música. El técnico sólo era «tomador de sonido». El sonido global de un orquesta era el producto artístico del compositor, del orquestador y del jefe de orquesta o del colectivo de músicos cuando no estaban separadas las diferentes funciones de la ejecución, de la creación y de la autoridad.

18. La operación de procesar el sonido (mezclar) se dice en émico español «mixaje» (francés *mixage*, inglés *mixing*).

Al sistema complejo contemporáneo. Como ejemplo de un sistema contemporáneo de sonorización, tomamos la sonorización de la gira mundial a través Estados Unidos, América Latina, Europa y Asia de Paul Simon *The Rythm of the Saints* en 1991, como la describe un reportaje publicado en una revista profesional. El sonido fue hecho por una prestigiada compañía internacional de sonido, que tiene sucursales en Europa, América Latina, Africa, Japón y Europa. Durante el concierto, setenta y cinco micrófonos toman el sonido de los diecisiete músicos en escena, incluyendo a Paul Simon. Ochenta y dos entradas llegan de la escena a la mezcladora donde se hacia el mixaje del sonido en cincuenta y seis pistas, con un sistema de memoria de computadora digital modificado por el fabricante especialmente para el evento. Setenta y dos bafles difunden el sonido a 360 grados al público y treinta y cuatro bocinas de monitor control difunden el sonido a los músicos.

Necesitamos algunas precisiones técnicas. Se tienen mas de dos micrófonos por músico (un micrófono para la voz y un micrófono para el instrumento de música); algunos instrumentos, como la bateria, necesitan de varios micrófonos. Hay que especificar también que son más entradas en la mescladora (82) que micrófonos en la escena (75) porque las señales de algunos instrumentos musicales electrónicos y digitales --como guitarras eléctricas y teclados numéricos-- se toman «directamente» --sin pasar por un micrófono-- a la salida de sus amplificadores de escena con un «caja de toma directa». Espero que haya sido capaz de permitirles seguir estas explicaciones técnicas y que --como dice la metáfora émica para una situación difícil-- no se le hayan «*tous les V.U. mètres collés dans le rouge*», traducible como: «quedado todos los V.U. metros (del Inglés *Volume Unit*) atorados en la roja». Cuando los indicadores de volumen se han bloqueado en la parte superior roja de su escala de control, quiere decir que la señal esta anormalmente alta y que «alguien debe hacer algo y pronto».

Ahora, pasamos a la evolución de las máquinas.

La tendencia técnica. La evolución técnica para llegar a los grandes sistemas contemporáneos ha tenido un doble objetivo: primero, dar la posibilidad a que más gente escuche la música y segundo, en mejores condiciones. Pasa por mejoras en la

captación y en la difusión del sonido, y sobre todo por la invención de la elaboración del sonido, con materiales mas y mas pequeños («compactos»), ligeros, manejables, resistentes, potentes y precisos.

Observemos ahora la evolución de cada elemento.

Micrófonos: mas y mas numerosos, pequeños y precisos. En el aspecto escénico, su evolución ha consistido, primero en la posibilidad de separarse de su «pie» a través de la invención del micrófono de mano. En Francia se llama *micro baladeur* (micrófono baladista) porque el cantante puede moverse por el escenario con el. En los últimos años, ha habido un nuevo cambio con el micrófono inalámbrico. Es un micrófono de alta frecuencia --o micrófono H.F. (del inglés *High Frequency* o del francés *Hautes Fréquences*) que utilizan la técnica de radio-transmisión de las ondas, es decir no la tradicional transmisión de los señales a través cables eléctricos. Las frecuencias sonoras son recogidas por antenas limitando el área de toma del sonido. Existen micrófonos inalámbricos de dimensión normal, donde el transmisor está integrado. Existen también micrófonos inalámbricos miniaturizados (1 cm) (tipo micrófono-corbata de los presentadores de televisión) con transmisor exterior. El transmisor, del tamaño de una cajetilla de cigarrillos, puede ser escondido dentro de la ropa. Este tipo de micrófono inalámbrico minúsculo es el usado en la ópera, como lo he observado en un trabajo de campo que realicé en 1989 en el palacio de los deportes de París (12000 asientos) durante la presentación de un ópera. Los cantantes llevan un micrófono al centro de la frente escondido por su caballera [Figura **]. Los técnicos habían resuelto el problema con un cantante calvo disimulando el micrófono tras la oreja pegado con cinta adhesiva: «tengo un micrófono injerto en mi cuerpo» decía el cantante...

La mezcladora: tiene mas y mas entradas, salidas y numerosos interruptores, botones, potenciómetros. Una «pequeña normal» de gama media con veintycuatro pistas tiene ahora cerca de ochocientos (19). Esto significa para el técnico que «hace el mixaje» disponer de muchas posibilidades de intervención sobre los

19. Resultado de mi propia cuenta, acción que provoco grandes carcajadas a los técnicos.

diferentes parámetros del sonido: puede «tratar el sonido» (ajustar y modificar las señales sonoras). Ahora la mezcladora empieza a estar automatizada convirtiéndose en una máquina de control numérico. Debemos agregar a la consola de mixaje los muchos «efectos especiales» de sonido, también digitales, como los ecualizadores de frecuencias, las reverbeadoras, y los retrazadores que dan la posibilidad de modificar la señal y las condiciones de difusión del sonido al dar a la difusión «efectos de espacialización». Permiten crear un «espacio sonoro artificial», por ejemplo, simular el espacio de una catedral aunque el concierto se de en un estadio.

Altoparlantes. Ultimos elementos de la cadena técnica. La primera tendencia técnica fue tener una «torre» de bafles apilados a cada lado del escenario, llamado en lenguaje técnico «difusión frontal» (o en Inglés *P.A.* para *Public Adress*); la tendencia actual de achicar las dimensiones y el peso de los bafles, vueltos en «compactos», permite a ellos abandonar su espacio tradicional frente al público para colocarse en «corona» o en *cluster* (del inglés y sin traducción francesa o española, es en forma de racino) por encima de la audiencia, en diferentes sitios de la sala.

La sonorización monitor. Por último, para entender el funcionamiento actual de la sonorización, hay que explicar el sistema monitor del sonido: esto es el sonido para los músicos en la escena. En las primeras etapas del uso de la sonorización, la mezcladora se instalaba al frente del escenario y a los lados. Para su manipulación no había un técnico especializado. Dependiendo del lugar: en los teatros, o las salas equipadas con sistemas fijos, la mezcladora estaba en los bastidores cerca del cuadro eléctrico central y estaba manipulada por un electricista. Cuando la sonorización era un sistema móvil y utilizado en lugares no equipados (por ejemplo en estrados al aire libre) un músico tenía la función técnica de sonorizar, además de su función artística de cantar y tocar. Así en los años setenta, la sonorización del cantante folk Alan Stivel en un gran *music-hall* de París fue

realizada por el baterista. Esta forma de hacerlo es aún utilizada por las orquestas populares, especialmente para bailar (20).

Sonorización parcial. En la primera configuración técnica, cuando los altoparlantes están situados en el espacio escénico, los músicos escuchan lo mismo que la audiencia. Todos los instrumentos de la orquesta no son «vuelto a tomar» («*repris*») por los micrófonos, porque faltan las entradas en la mezcladora. Los cantantes, solistas y coristas, los instrumentos solistas y a veces algunos instrumentos de reducida potencia acústica, cuentan cada uno con un micrófono. Además, algunas frecuencias del sonido «directo» pasan a través de los micrófonos, lo que participa en el equilibrio general. El sonido final es una mezcla de sonidos amplificados con la sonorización y de sonidos directamente producidos por los instrumentos de fuerte potencia acústica (como la batería, los instrumentos de metal y las guitarras o bajos «eléctricos»). Es una configuración de sonorización parcial.

Sonorización total. Más adelante, la mezcladora y las bocinas salen del espacio escénico, y se coloca en la escena una pequeña bocina de cara al cantante para ayudarlo a cantar escuchando a la orquesta y su voz. A mediados de los setenta, la mezcladora se movió a la mitad de la sala con un técnico especializado *sonorisateur*. El sonido empezó a tener dos salidas diferentes en la consola: una que iba a los altoparlantes para el público y otra a la escena. En las bocinas de control monitor (en francés *retours de scène*, retorno a escena), los músicos no tenían el mismo sonido que la audiencia. Siguiendo la misma tendencia de cambio técnico descrito antes, aparecieron otras salidas de la mezcladora (hasta cuatro), con posibilidades de mixajes diferentes. Después, otro paso se dio a mediados de los setenta, la invención de una consola especial para el sistema de monitor de escenario. Esta consola monitor se instala en el escenario y se maneja por un técnico específico --el técnico de monitor de escenario-- que tiene relación con el técnico del sonido frontal a través de un intercomunicador. Ahora, la sonorización se compone por un sistema doble: el frontal que produce un sonido creado para la

20. Como lo pude constatar al ir a bailar al simpático Bar León en la ciudad de México.

audiencia y el de monitor que es un mixaje del sonido seleccionado para los músicos (uno diferente para cada músico). Esto es una configuración de sonorización total.

Pasemos ahora al impacto de esta evolución en las relaciones sociales.

La relación músicos/técnicos

Volvamos a las consecuencias de la evolución de la ampliación del sonido para la relación entre músicos y técnicos. En las primeras etapas, los técnicos del sonido sólo tomaban la música del escenario, en esta época se hablaba del objetivo de la técnica del sonido como «fidelidad». El resultado global de la evolución es que, ahora, los técnicos del sonido más que «tomar» el sonido de los músicos, «hacen» el sonido de la música y le «dan» después al público. Estamos por percibir porque hay una lucha entre músicos y técnicos del sonido: porque el sonido que escucha la audiencia no es el que crea y hace el músico, es un sonido tratado por el técnico. Así, para el músico, el problema consiste en que el sonido puede ser más el resultado de lo escogido por el técnico que la reproducción de su propia expresión musical. Lo que está en juego es el control de la creación, y de hecho, el reconocimiento del técnico del sonido como un artista. Es lo que se traslada a este chiste de técnicos, variante del primero citado al principio de este ensayo:

«Siempre es lo mismo en la sonorización: cuando hay un buen sonido, es porque los músicos son buenos; cuando el sonido está podrido, es porque los técnicos del sonido han hecho un mal trabajo.»

El problema de la relación músicos/técnicos del sonido se manifiesta de la misma manera en los otros sectores: grabación del disco y la radio. Cuando llegaron a la radio francesa las primeras consolas de mixaje del sonido (21), crearon un gran conflicto que fue llamado «*la querelle des mélangeurs*» («la querrela de los mezcladores»). La cuestión se puso en estos términos: ¿es el técnico del sonido un

21. Comunicación personal con el autor Pierre Schaeffer. Nacido en 1910, ingeniero formado por *Polytechnique* la más prestigiosa escuela francesa de altos estudios, también filósofo, Pierre Schaeffer fue compositor de música concreta y jefe del servicio de investigaciones de la radio nacional (después de la Segunda Guerra Mundial).

creador de sonido o un reproductor de música? Las repuestas fueron claras: «los músicos no tienen orejas» y «el tomador del sonido es un intérprete» (Shaeffer 1977 [1966]: 81-85). Ahora, en la radio francesa, los técnicos del sonido que hacen el mixaje son «*musiciens metteurs en onde*» (M.M.O. músicos directores de emisión) y tienen el mismo alto nivel que el del músico solista.

Sonorización es el término general para la técnica, pero existen otros términos usados por los profesionales. Los técnicos del sonido anglófonos hablan de *sound reinforcement* (amplificación del sonido) y de *P.A.*, abreviación para *Public Address* (destinado al público). Los técnicos franceses especifican *sonorisation de spectacles* (sonorización de espectáculos), o utilizan la abreviación *sono*. Los técnicos de habla española oponen la sonorización y la megafonía. Pero en francés o en español, se utilizan también *P.A.* Así, en las diferentes idiomas, los lenguajes de trabajo distinguen dos calificaciones en los campos de aplicación de la sonorización: los «grandes sistemas profesionales», utilizados para amplificar la música en el escenario y los «pequeños» sistemas para difundir mensajes o música en supermercados, estaciones ferroviarias o centros nocturnos.

Los hombres que hacen el sonido casi nunca se nombran con el término «técnico». Aunque son formados en el puesto de trabajo, utilizan el término «ingenieros del sonido» como los ingenieros del sonido del cine que salen de escuelas de altos estudios. Más frecuentemente utilizan neologismos, como el inglés *sound mixer* o el francés *sonorisateur*.

Más lejos, en la filigrana de los conflictos laborales y de los vocabularios de negocio, caben otras preguntas más globales e inquietantes: ¿puede un técnico substituir al artista? ¿Pueden las máquinas producir música? Para elucidar en cuál de ellas las representaciones forman un sistema de interpretaciones culturales, debemos mirar en la parte oculta de la técnica.

El encanto del micrófono

Buscando las primeras representaciones pictóricas del micrófono, podemos constatar que primero se usaba como el símbolo positivo de la celebridad (radio o disco). Por ejemplo, el famoso cantante popular francés Tino Rossi, que cantaba

sin micrófono en escena había bautizado su empresa de edición «*micro*» (diminutivo de micrófono y de uso mas común en francés). [figura **]

Otro ejemplo lo encontramos en los cancioneros (*petits formats* o *feuilles volantes* pequeños formatos o volantes) de las treinta. Eran hojas con la letra y la partitura de la canción, vendidas en las calles por cantantes callejeros ambulantes. Para vender cantaban la canción, así la enseñaban a un público que no siempre sabía leer, aún menos decifrar la música; a veces se auxiliaban de un megáfono. Los cantantes ambulantes no eran considerados como «artistas», pero como un especie de «mendicantes»: estaban muy por debajo de la jerarquía de los cantantes.

La sonorización tomo un gran tiempo antes de llegar a ser la norma en el espectáculo musical y fue sólo hasta los sesenta cuando se volvió de uso común, normal y aceptado. Según la narración etiológica, el primer uso del micrófono en un escenario en Francia, en 1936, causó grandes controversias: la gente habló del «cantante sin voz». Pero, al mismo tiempo, Jean Sablon el cantante innovador obtuvo grandes éxitos internacionales, especialmente con las mujeres (Sablon 1979). El micrófono le permitió crear un estilo de cantar, en donde no hay gran fuerza vocal. Pudo cantar con suavidad: «susurrar» (22). El micrófono funciona aquí como un amplificador. Fue la misma transformación con el ciné: la cámara permite acercamientos que suprimen a las mímicas y gestos enfáticos necesarios en el teatro y dan una impresión de intimidad. En Francés, el *crooner* es *chanteur de charme*: el micrófono obra en la seducción. Además, el registro semántico de la palabra *charme* delante del de la seducción que tiene ahora, es el campo mágico: *charme* se equivale a sortilegio o también a *enchantement* (encontamiento).

El músico y el sonido: a propósito del «don»

Lo más importante para un músico, como ellos dicen, es «*avoir le son*» («tener el sonido»). Los músicos afrocubanos dicen «tener el son». Las otras expresiones *avoir un bon son* (tener un buen sonido) y *sonner bien* (sonar bien) sólo se usan

22. Lo que significa el vocable inglés *crooner* que designa el tipo de cantante que utiliza esta técnica vocal.

para instrumentos o sistemas de sonido. Un sonido se «busca», y cuando un músico logra «coger el sonido», se convierte en «su» sonido, una especie de propiedad privada, una marca de identidad: se habla «del sonido de alguien».

El uso émico particular del artículo definido «el» muestra que «el *son*» es para los músicos algo global, indivisible. *Avoir le son*, para un músico, es más que el resultado de una adquisición técnica obtenida por trabajo duro sobre su instrumento. Es eso, pero más: es posible que un músico «malo» («*mauvais*») no «tenga el *son*» con una guitarra que suena bien, y que un muy buen músico tenga el *son* con un instrumento malo. El *son* pertenece al área del sentimiento, de la inspiración, de la gracia. *Avoir le son* es para un músico un «don».

La concepción del «don» (gracia) es una interpretación émica de las teorías de la herencia (de lo «innato» y de lo «adquirido») y de la aptitud de ocupar una función social valorizada. El *ideel* del don, adquisición y transmisión, ofrece informaciones sobre las relaciones sociales entre los hombres, entre ellos y la naturaleza, entre ellos y la sobrenaturaleza y entre los vivos y los muertos. Pues, si el sonido es un don de un músico, es importante comprender en qué consiste este regalo, quién se lo da al él y a cambio de qué. El don es un tema universal, en todas las mitologías incluso los cuentos maravillosos de la tradición oral indo-europeana. En la *Biblia* texto religioso fundamental de las sociedades occidentales, se habla en la parábola de los talentos que Dios da a los hombres, y que deben explotar y aumentar sino recibirán castigo divino. El don, como ha mostrado Mauss (1980 [1923]) es un intercambio que implica al que le recibe una obligación aunque sea con lo divino.

Cuando un músico habla de tener el sonido, se habla de una relación entre Dios y él. El don le da al músico la obligación de expresar algo trascendental, algún mensaje del otro mundo. Podemos entender cual es el objeto latente del conflicto entre músicos y técnicos a través de la «manufactura» del sonido: es en parte técnica: control de la producción del sonido y el poder que conlleva, y es en parte simbólica: con la relación con lo divino que se manifiesta en el *son* de la música. Porque hacer el sonido es una transformación humana de un don del más allá, es por ello que el poder del sonido es realmente un gran hecho que nos lleva inmediatamente dentro del área de los mitos y dentro de la dimensión sagrada.

Los primeros usos (23) de la sonorización no fueron en el espectáculo musical. Buscando una narración de su origen en un libro técnico reciente encontré que atribuía el «nacimiento» de la sonorización a un pastor durante la noche de la Navidad en la ciudad norteamericana de Los Angeles en 1915 (Fortier 1990: 8). Según el compositor de música canadiense Murray Schafer (1979), los cambios de la sonorización fueron desarrollados por los alemanes en los años treinta para servir a la organización de las ceremonias nazi. Angelical *versus* diabólico, el uso de la sonorización nunca es neutro.

En los anuncios: ilustraciones y palabras

Mi análisis sobre el sonido como un don permite entender diferentemente algunas representaciones extrañas que evocaba al comienzo de este ensayo.

Empecemos por observar las representaciones de la sonorización y del micrófono en los anuncios de propaganda en la prensa profesional (24) en donde encontré muchas referencias al mundo de lo sagrado, a dios y al infierno. Los ejemplos no faltan.

Aquí, un micrófono nace del fuego, con un texto explicándolo: «una nueva invención para resolver este problema; cuando alguien canta contra su micrófono y cuando el técnico del sonido quiere reforzar el calor y la presencia de la voz, necesita de manipular la voz a través de la mezcladora, al hacerlo, corre el riesgo de introducir muchos parásitos.» Notamos las palabras «caliente», «presencia» y «parásitos» pertenecientes al registro lingüístico metafórico del acústica, y «contra», término polisémico de proximidad y oposición (cerca de/en contra de).

Acá, una publicidad afirma «*Tout commence par là*» («y todo comenzó así»). Muestra el gesto de la mano al conectar un amplificador de potencia. Otra habla de un amplificador que «da» al sonido «El poder divino» («*La Puissance Divine*»)...

Otra más, para bafles, muestra truenos y centellas, la forma occidental de

23. En la literatura francesa, no hay investigaciones científicas sobre el empiezo de esta técnica.

representar el mensaje de dios a la humanidad, y se escribe «series del espacio: la calidad y perfección del poder total».

Podremos también buscar el mismo registro en los nombres de los instrumentos: por ejemplo, los altoparlantes en francés e inglés son castillos (*châteaux*) y corona (*couronne*). El análisis semántico es un camino siempre fructuoso para entender la interpretación y la apropiación de las técnicas por las culturas (Bromberger 1979).

El lenguaje informa también sobre la difusión: «¿Qué pueden enseñarnos las palabras viajeras?» como preguntaba André-Georges Haudricourt (1987). Encontramos el mismo registro en el lenguaje técnico internacional del sonido. Nunca los técnicos «recogen» el sonido, siempre lo «toman». En vez de los términos específicos de la física acústica: «captación» y «captar» (francés *captage* y *capter*), los técnicos prefieren (¿«para reír»?) los de «captura» y «capturar». De hecho, este vocabulario pertenece al campo lingüístico de la caza. Durante mi investigación noto la cantidad de términos utilizados por el técnico del sonido que pertenecen al área de la caza y al proceso de domesticación. Si los músicos tienen el sonido, que pertenece al mundo de lo sobrenatural, los técnicos hacen el sonido, lo capturan: este es el campo de la técnica, de la cultura.

En el mismo sentido, podemos subrayar el uso del adjetivo «*pourri*» («podrido», inglés «*rotten*») para el sonido, ya que viene del área de la semántica de propiedades de la materia orgánica. Podrido es un proceso de transformación de lo vivo: putrefacción, corrupción y descomposición. El sonido es siempre al mismo tiempo un fenómeno vivo y etéreo que tiene parte del mundo del invisible.

Al estudiar como los hombres del sonido y los músicos manipulan técnicas complejas, como piensan sus prácticas, y como las dicen, la antropología encuentra la magia y lo sagrado. Sin embargo, estas dimensiones simbólicas están ausentes de los estudios tecnológicos; mas aún, el discurso tecnicista explica el comportamiento de la gente usando arcaísmos o argumentando ignorancia: temas de

24. La prensa profesional es un buen lugar en donde recoger informaciones sobre las concepciones émicas (Daphy 1987).

la gente «salvaje». ¿Que concluir de mi análisis? ¿Limitarlo al campo especial de la música y del arte? ¿O preguntarse si más allá del arte, la dimensión simbólica sería una característica del hecho técnico, que existe tanto dentro de la «alta» como dentro de la «arcaica» técnica?

La investigación sobre lo que primero parecería un simple conflicto laboral, a través de las representaciones emicas del *son* «vivo» y don iluminan en como «hacer el sonido» tiene una dimensión cultural. Concluyo parafraseando la famosa frase de Levi Strauss en *Le cru et le cuit* (), el *son* es una comida simbólica que los hombres intercambian en espectáculos, y antes de ser «bueno para oírse» y «bueno para el oído», un sonido debe ser «bueno para pensar».

E.D. (Paris-México-Paris, enero 1994 - febrero 1995)
Traducción : Patricia Torres Mejía, en colaboración con la autora

Bibliografía

AUGE Marc

1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier

BASTIDE Roger

1970, «Le rire et les court-circuits de la pensée», *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, La Haye/Paris, Mouton: 953-963

1977 [1945], *Art et société*, Paris, Payot [*Arte e Sociedade*, Brazil]

BOURDIEU Pierre

1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit

BRAUDEL Fernand

1979, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Armand Colin (3 vol.)

BROMBERGER Christian

1979, «Technologie et analyse sémantique des objets. Pour une sémio-technologie», *L'Homme* XIX 1: 105-140

CARTIER Michel (ed.)

1983, *Le travail et ses représentations*, Paris, Archives contemporaines

CORIAT Benjamin

1979, *L'Atelier et le chronomètre. Essai sur le taylorisme, le fordisme et la production de masse*, Paris, Christian Bourgeois

DAPHY Eliane

- 1987, «“Je l'ai vu dans *Usine Nouvelle*”». Pour une analyse de la presse professionnelle», *Les P.M.I. face à l'automatisation*, Paris, Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur: 65-67
- 1988, «Sonoriser l'opéra: la technique invisible», *Vibrations* 5: 145-162
- 1991, «Le Palais Omnisports de Paris Bercy: techniques du spectacle, spectacle de la technique», GOURDON Anne-Marie (ed.), *Les Publics des grandes salles polyvalentes*, Paris, CNRS Editions: 119-35
- 1993, «Le micro à l'église», *Ferveurs contemporaines : Textes anthropologiques offerts à Jacques Gutwirth*, PETONNET Colette & DELAPORTE Yves (eds.), Paris, L'Harmattan: 57-74
- 1994, «L'ethnologue dans le showbiz. Apprendre à parler métier», *Journal des anthropologues* 57-58 (Diana REY & Galina KABAKOVA (eds.), *L'ethnologie face à la langue*) : 29-40

DAPHY Eliane & RAVEYRE Marie-Françoise

- 1988, «Showbiz: la grande famille des gens du métier», *Pour* 112 (*Formation et qualification modes d'emploi*): 27-30
- 1989, « “Nous on est du métier” ». A propos des représentations du travail», SEGALEN Martine , MICHELAT Claude & COADOU Marie-Anne (eds.), *Anthropologie sociale et Ethnologie de la France*, Louvain-La-Neuve Belgique, Peeters: 677-686

DELAPORTE Yves

- 1987, «De la distance à la distanciation. Enquête dans un milieu scientifique», *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques*, GUTWIRTH Jacques & PETONNET Colette (eds.), Paris, CTHS: 230-244.

FORTIER Denis

- 1990, *La sonorisation*, Paris, SCV Audio/ Techno-Nathan

FREUD Sigmund

- 1985 [1927], «L'humour», *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard [«Der Humor», G.W. vol. 14]
- 1988 [1905], *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard [«Der witz und seine beziehung zum unbewussten, Leipzig et Vienne, Deuticke]

GODELIER Maurice

- 1984, *L'idéal et le matériel. Pensées, économies, sociétés*, Paris, Fayard

GUTWIRTH Jacques

- 1982, *L'Homme* XXII 4 (*Etudes d'anthropologie urbaine*): 5-23

GUTWIRTH Jacques & Colette PETONNET (eds)

- 1987, *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques

HAUDRICOURT André-Georges

- 1968, «Linguistique et ethnologie», POIRIER Jean (ed.), *Ethnologie*

générale. *Encyclopédie La Pléiade*, Paris, Gallimard: 288-316
1987 [1942-1968], *La technologie, science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme

LENCLUD Gérard

1987, «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie», *Terrain* 9: 110-23

LEROI-GOURHAN André

1964, *Technique et langage. Le geste et la parole I*, Paris, Albin Michel
1965, *La mémoire et les rythmes. Le geste et la parole II*, Paris, Albin Michel
1968, «L'expérience ethnologique», POIRIER Jean (ed), *Ethnologie générale, Encyclopédie La Pléiade*, Paris, Gallimard: 1818-1825
1971 [1943], *L'homme et la matière. Evolution et techniques I*, Paris, Albin Michel
1973 [1945], *Milieu et techniques. Evolution et techniques II*, Paris, Albin Michel
1983 [1960], «L'illusion technologique», *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire, 1935-1970*, Paris, Fayard: 124-132

LEVI-STRAUSS Claude

1964, *Le cru et le cuit. Mythologiques I*, Paris, Plon

1980 [1950], «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss», en MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F.: IX-LII

MAUSS Marcel

1967 [1947], *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot
1968, «Les techniques et la technologie», *Œuvres 3. Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, Paris, Minuit: 250-256
1980 [1923], «Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques», *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F.: 143-279

MEAD Margaret

1979 [1970-1979], *Le fossé des générations, les années 70*, Paris, Denoël-Gonthier [*Culture and Commitment. The new relationship between the generations in the 1970's*, New York, Doubleday]

MERCIER Denis (ed.)

1993, *Le livre des techniques du son (Tome III L'exploitation)*, Paris, Fréquences

PERRIAULT Jacques

1981, *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion.

PETONNET Colette

1982, «L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien», *L'Homme* XXII 4 (*Etudes d'anthropologie urbaines*): 37-47

PIKE Kenneth

1967, *Language in Relation to a Unified Theory of Human Behavior*, The Hague, Mouton [segunda edición]

SABLON Jean

1979, *De France ou bien d'ailleurs*, Paris, Robert Laffont

SCHAEFFER Pierre

1977 [1966], *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil

SCHAFER R. Murray

1979, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Lattès [*The tuning of the world*, A. Knopf Inc., New York]

VAN GENNEP Arnold

1968 [1908], «Essai d'une théorie des langues spéciales», *Republications Paulet* 1: 1-11 [*Revue des Etudes ethnologiques et sociologiques de Paris*]

Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (UPR34)

Centre National de la Recherche Scientifique

27 rue Paul Bert

94204 IVRY-SUR-SEINE, France