



HAL
open science

La sonorizacion antropologica del lugar

Jean-François Augoyard

► **To cite this version:**

Jean-François Augoyard. La sonorizacion antropologica del lugar: Sobre la instrumentación de las relaciones sociales. 13th Congress of antropological and ethnological sciences, Jul 1993, Mexico, México. 12 p. hal-02157715

HAL Id: hal-02157715

<https://hal.science/hal-02157715>

Submitted on 17 Jun 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Mexico City - 29/07 - 5/08/1993

13th CONGRESS OF ANTHROPOLOGICAL AND ETHNOLOGICAL SCIENCES

ANTROPOLOGIA ARQUITECTONICA:
ANTROPOLOGIA DEL ESPACIO Y EL LUGAR

LA SONORIZACION ANTROPOLOGICA DEL LUGAR

Jean François Augoyard

**Sobre la instrumentación de las relaciones sociales:
inmanencia y localización.**

El lazo social ¿es independiente de los canales sensoriales por medio de los cuales una colectividad percibe y actúa?

Basta examinar de cerca los modos de acceso a lo real que utiliza nuestra investigación sobre los hechos sociales para descubrir que los objetos de estudio se nos ofrecen como materia *visible*. Ya sea en el trabajo de campo, en los protocolos de encuesta, o incluso en las formas de conceptualización, nuestra sociología, nuestra psico-sociología, pasa la mayor parte de su tiempo mirando. La etnología es la única disciplina en vincularse a otros canales sensoriales: sonidos, olores. Sin embargo, parece que lo audible, lo olfativo, lo táctil, entran en relación de equivalencia para hablarnos del hecho humano o del hecho social. ¿Puede uno entonces preguntarse si la utilización instrumental y sistemática de otros canales sensoriales nos mostraría lo mismo sobre el estado y el acontecer del hombre social?

Vale la pena al menos plantear la cuestión. Ello implica algunos cambios epistemológicos importantes. Para hecerlo adecuadamente, sería necesario reintroducir en la metodología de las ciencias sociales nada menos que la dimensión estética entendida en su sentido original. La sensación, la percepción de las formas - y no sólo del arte - no serían simples "objetos" de la sociología o de la antropología social; serían también estudiados como modalidades inmanentes al lazo social. Tomemos como ejemplo la modalidad sonora. Examinaremos a través de ella el concepto de identidad y el de lugar.

Identidad cultural, sonido y lugar

No es fácil definir la identidad en términos sonoros. Retomando una noción creada por Didier Anzieu para definir la identidad individual, Edith Lecourt muestra como la noción de envolvente del si encuentra un estatuto bien específico a través de la modalidad sonora. Ella prefiere además el concepto de "identidad sonora individual" es decir: "la delimitación subjetiva de los fenómenos sonoros que pertenecen de propio a un individuo y a través de los cuales se reconoce".

En sí mismo, el proceso de delimitación presenta algunas particularidades. Es necesario en primer lugar señalar que la identidad sonora es instrumentada por los fenómenos sonoros tanto internos como externos. "El intervalo sonoro del sí" se constituye en efecto a partir de una serie de distinciones audibles que oponen de manera dinámica el interior al exterior, lo subjetivo a lo objetivo, lo próximo a lo lejano, teniendo cada uno de los términos necesidad del otro para definir su propia existencia al estar encarnado en una materia sonora variable y cambiante por naturaleza. En definitiva, este intervalo sonoro de sí se parece más a una no-delimitación que a un límite.

Cabe desatacar un segundo carácter que viene, por otro lado, a reforzar esta hipótesis. En la constitución de la identidad sonora individual, el eco ocupa un lugar capital. Esta relación de uno a otro entendida como diferencia muestra como a través de la experiencia sonora del niño, la individuación se constituye más como una tensión, una dialéctica entre lo externo y lo interno, el sí y el otro, que como una frontera o incluso un "envolvente".

La cuestión del sonido de un lugar es bastante delicada. La historia de la mirada en Occidente es bastante responsable de nuestra incapacidad para percibir y representar fácilmente un espacio sonoro. Ello se da en la actitud *acusmática* (entender sin ver) tan presente en las civilizaciones arcaicas o antiguas -Pitágoras la adoptaba como una de las fases de aprendizaje de los iniciados- siendo también evidente en los ecosistemas con poca visibilidad como la selva ecuatorial. Siguiendo el itinerario del redescubrimiento del sonido del lugar, en nuestro caso el sonido urbano, trataremos de evocar diversos métodos de aproximación a las culturas y las identidades sonoras.

Cuando el lugar resulta en primer lugar sonido, entran en funcionamiento *cuatro procesos destacables* que debemos exponer según el orden de una progresión didáctica y de una distinción teórica de caracteres que, evidentemente, la realidad no respeta necesariamente.

Primera figura: la inversión del lugar por el sonido.

¿Qué resulta de un lugar cuando es percibido por la escucha? Por muy desarrollados que estén los conocimientos en psicoacústica *in vitro*, se sabe todavía muy poco sobre la audición y las conductas sonoras de los sitios concretos. En el estado actual de conocimientos, se puede al menos indicar las características destacables del espacio sonoro percibido, aquellas incluso que se hacen conscientes en algunas situaciones: Así, esto ocurre cuando un lugar, percibido hasta entonces por los otros sentidos, se encuentra invadido por sonidos que no pueden no ser escuchados: paso cercano de un avión, truenos, alarmas y sirenas, música pública estruendosa que surge de golpe. Esta invasión del lugar

por el sonido es una de las figuras fundamentales de las relaciones entre lo espacial y lo sonoro.

Discretización. Diversas características muestran como el espacio sonoro es un espacio discreto (en el sentido latino de *Discretum*). La primera característica es la *discontiguidad*; el espacio sonoro no implica necesariamente ni la contiguidad, ni la homogeneidad. Para Abraham Moles: "La percepción sonora de una calle se dibujaría como un pasillo perforado por ventanas". En cualquier caso existe una fuerte discontinuidad entre las fuentes sonoras físicamente eficaces y una redistribución de las formas del lugar que raramente se corresponden, con lo que la organización visual nos permite ver. Tal proceso está condicionado por un borrado -el olvido afecta aquí a los sonidos- del que hemos tratado de mostrar su extrema importancia en la organización de las retóricas cotidianas. El mapa cognitivo sonoro de una ciudad tal como se la representa un habitante urbano, se dibujaría como un conjunto de islas, de elementos discretos, sin relación de jerarquía tópica, ni puntos de referencia según las coordenadas cartesianas. Es un *aquí y allí* organizado según una lógica cuantitativa: se reagrupan y aproximan los lugares según su calidad sonora: territorio de los lugares ruidosos, territorio de los lugares tranquilos. Aunque las *representaciones* individuales y colectivas tienden a visualizar la audición de las zonas y lugares urbanos, así por ejemplo: haciendo equivalente el ruido de los coches y los grandes bulevares, estos mismos lugares pueden ser *vividos* sobre el modo de la separación, de la discontinuidad más radical; es por ejemplo la imposibilidad psicológica de juntar los dos bordes de la calzada, la huida irreprimible del lugar ruidoso.

Otro carácter de la *discreción* del espacio sonoro es la *disyunción siempre posible entre lo escuchado y lo identificado*. Al mismo tiempo, el habitante percibe el sonido de esta campana que él reconoce que viene de tal calle, y el zumbido de fondo, el continuo sonoro que no puede ni identificar ni localizar claramente. Confusión de un régimen de planos sonoros y de un por todas partes-por ninguna parte que define el muy interesante efecto de ubicuidad. Estas extrapolaciones, estas coalescencias no parecen asombrosas más que desde el punto de vista de la visión. Las propias leyes de la propagación sonora en medio construido imponen, según las fuentes y las configuraciones ya sea una audición del aquí y el allá discretos, diseminados ya sea, por el contrario, la superposición de sonidos extraños los unos a los otros, ya sea incluso, para los paseantes urbanos una red de itinerarios sonoros: el camino de los pájaros, caminos de los oficios, caminos del agua. Puntos discretos, líneas de paso, masas confusas, los territorios sonoros de la ciudad son todo menos superficies claramente circunscritas y diferenciadas según el orden de la contiguidad y de la disyunción exclusiva.

Metabolización. El espacio sonoro es por esencia un espacio metabólico. La figura de la metábola designa un proceso en el que los elementos de un conjunto entran en relación de permutaciones y combinaciones jerarquizadas sin que ninguna configuración sea duradera. Los elementos de un paisaje sonoro tienen así la capacidad de emerger como figuras y de perderse después como fondo. Así es la percepción, cambiante a lo largo de los días, de una música conocida. Así es la encantadora confusión sonora de un mercado. A un nivel de organización más amplio, se puede también evocar la rotación durante veinticuatro horas de los diferentes regímenes de ocupación sonora de un espacio público.

Para el autor de *El Paisaje Sonoro*, R. Murray Schafer, la composición de un paisaje sonoro funciona con el mismo principio que el paisaje visual, la relación entre figura y fondo. Esto es cierto para los paisajes sonoros "Hi-fi" que a veces existen en la naturaleza rural o urbana, o que son mediatizados y escuchados como producción estética (artes audio-visuales). En lo cotidiano, el medio ambiente sonoro es, por lo general, metabólico. La relación entre fondo y figura es mucho menos estable. Las commutaciones suelen verificarse frecuentemente. Lo que me parecía figura entra más tarde en el fondo de donde emergen entonces otras figuras.

Pero aquí vamos a referirnos a la puesta en duda de la pertinencia de la relación figura-fondo para analizar un paisaje sonoro. ¿Porqué las formas sonoras emergentes son menos estables que las formas táctiles o visuales? ¿Porqué en el clima sonoro estable y permeable de una calle invadida por las oleadas de la circulación, hay también importantes cambios de tono?. Basta que tal sonido emerja por un mecanismo de selección perceptiva y de simbolización y he aquí que la calle cambia de tono. Es la célebre y obsoleta hora del lechero en Gran Bretaña; será la salida de los colegios o incluso el cierre de una fuente pública.

Actualmente tratamos de situar la duración y lo acontecible como categorías fundamentales de la percepción del paisaje sonoro. Nos referimos aquí a una cuestión fundamental y de un planteamiento bastante delicado para nuestra cultura. Las formas sonoras percibidas son en primer lugar tiempo. ¿Cual es la esencia del sonido, sino la de ser tiempo cualificado?. Pero, ¿Qué es pensar primero según el tiempo? ¿Qué es concebir un espacio comenzando por el tiempo?.

Redistribución de los componentes del lugar. El sonido afecta finalmente al lugar al que domina por dos operaciones generales muy eficaces: llenar y separar. Esta redistribución del estado de las cosas vistas encuentra por supuesto sorprendentes ilustraciones cuando las molestias sonoras -ruido de transportes, ruidos industriales, ruidos de ocio también- vienen a turbar y a impedir el uso o placer que yo esperaba de un lugar. Pero otras situaciones merecen un examen en

profundidad: así, la mera presencia de un fondo sonoro o de una señal produce una inversión de las connotaciones simbólicas utilizadas. En Grenoble, el parque Mistral, a pesar de sus verdes extensiones es evaluado por los vecinos cercanos como un lugar típicamente urbano y poco agradable ya que, en ninguna de las zonas que pueden ser recorridas, el ruido del tráfico automovilístico realmente desaparece. Por el contrario, la zona de pequeños inmuebles y bloques, eminentemente urbana, que se extiende al sur de la franja de este parque es considerada "rural" dado que se escuchan allí gallinas, perros y ruidos de actividades artesanales.

Redistribuciones tan sorprendentes encuentran su apogeo en el efecto de ubicuidad según el cual no se sabe de donde viene el sonido. El origen local es suprimido. Por la misma razón, la identidad de la emisión o del emisor se difumina. El por todas-por ninguna parte sonoro puede asegurar normalización y banalización para la identificación formal de los lugares físicamente diferentes. Los anuncios vocales que, reforzados por un dispositivo electroacústico difuso, invaden los aeropuertos, contribuyen también a desterritorializar el espacio. La misma función de indistinción está asegurada por las "músicas de fondo" utilitarias difundidas en las superficies comerciales. Pero, de manera todavía más arquetípica, la ubicuidad sonora ha sido desde siempre un instrumento de poder. La voz o los ruidos de la autoridad no son nunca tan imponentes como cuando parecen no venir del propio lugar. Vehículo de la presencia universal de la instancia política o religiosa, el sonido puede entonces transformar radicalmente la organización las funciones y los usos del espacio.

Segunda figura: la localización por información sonora.

La segunda figura, que se refiere a las relaciones del sonido con el lugar es en primer lugar la negación más total del dispositivo de ubicuidad. Ello presupone la facultad de distinguir los sonidos y la identificación de la fuente sonora y de la naturaleza del sonido escuchado.

La *facultad de distinguir* es la primera condición para percibir la identidad localizada. Los habitantes que viven en los tejidos urbanos invadidos por una intensa "bruma sonora" consideran más soportables los barrios en los que la intensidad es la misma pero en los que los sonidos pueden distinguirse uno a uno. Dependiendo de la morfología arquitectónica y de la disposición temporal de los diferentes tipos de fuentes existentes en el mismo lugar, una permeabilidad sonora mínima condiciona la comunicación social transportada por la palabra o los ruidos ordinarios. Sin ella, ningún indicio sonoro de la existencia del otro es perceptible.

Cumpliendo esta condición, el lugar resultará a menudo un *amplificador* de los sonidos de la vida micro-social. El lugar suena entonces de manera tan singular que sólo los habituados a él reconocen las mil señales particulares - la llamada de un gato siempre a la misma hora, el juego ritual de granujillas que llaman al timbre en un porche, los pasos de los vecinos en la escalera- y sus mil matices instrumentados por los caracteres propios del espacio construido, ya que los habitantes de un lugar, a pesar de su ignorancia acústica, tienen una percepción extremadamente precisa de los tiempos de reverberación inducidos por las propiedades técnicas del espacio construido.

Este mecanismo de *la identificación de un lugar y de sus ocupantes por el sonido* es fácilmente identificable a partir de una técnica que nosotros hemos puesto a punto: *la encuesta por escucha reactivada*. Situados fuera de contexto y lugar, los sujetos interrogados saben reconocer con mucha precisión el lugar, la hora las características destacables del momento. Tal habitante escucha en la cinta sonora que se le hace escuchar un paso que tropieza en un minúsculo escalón. Sin ver nada, un albañil escucha una obra de la construcción que no marcha bien, que será peligrosa; el conoce la edad y la experiencia de los trabajadores. ¿Qué organización perceptiva entra entonces en juego?. Los modos instrumentales de este reconocimiento muy utilizado durante la jornada de un habitante de las ciudades han sido descritos con variantes, por numerosos autores: Murray Schafer (1973), J.F. Augoyard (1978), P. Amphoux (1981). Se trata de los *marcadores* espaciales y temporales.

Marcado sonoro: el sonido hace el lugar

Los límites sonoros son probablemente los límites más difíciles de definir. No se parecen a una línea de demarcación, no establecen necesariamente contigüidades exclusivas -diversas colonias de pájaros de especies diferentes pueden compenetrarse en un mismo árbol sin perder su identidad. También podrá uno preguntarse cual es la naturaleza misteriosa de un límite tan frágil en apariencia. La psicología sonora puede así suponer que la modalidad sonora de la individualidad es su talón de Aquiles, la brecha en la que se precipitará a la primera ocasión una indistinción, una confusión patológica entre el yo y el otro. Sin duda, las memorables voces de la paranoia estudiadas por la psicopatología remiten a esta vulnerabilidad que todo el mundo ha podido experimentar, bajo una forma benigna, en las relaciones vecinales, por ejemplo. Fisiológicamente, desde el nacimiento a la muerte, yo escucho constantemente el mundo. Pero, al mismo tiempo yo imprimo el espacio y el tiempo que me son propios con mis marcas sonoras. Si el otro puede penetrar fónicamente en mi intimidad fácilmente, es decir en mi propio cuerpo -ya sea por esos gritos o por esos ruidos que me traspasan-, en contrapartida yo estoy dotado de un poder sonoro potencialmente equivalente.

Diversas encuestas recientes han permitido mostrar que estos caracteres del marcado sonoro existen también en las realaciones sociales humanas y que ellas pueden poner en duda la organización visible de los espacios que nosotros practicamos cada día . Que el primer grupo de noctámbulos pueda hacer irrupción *de auditu* en mi habitación, muestra claramente la contingencia de las cesuras establecidas entre lo privado y lo público. En estos "trastornos" sonoros de vecindario que preocupan cada vez más a nuestros contemporáneos, el caracter inadmisibile o insoportable tiene mucho del sentimiento muy común del escándalo, de la percepción repentina de la infracción de una norma. A pesar de todas las promesas de protección que aseguran, ¿cómo pueden, las separaciones visuales y táctiles que estructuran y ordenan nuestro espacio urbano, ser tan fácilmente burladas por el ruido del otro?

Entonces ¿la dificultad de pensar un *límite sonoro*, no llevaría a un malentendido? ¿a una concepción errónea, estática, sustancialista de la territorialidad que perdura en las representaciones colectivas actuales, pero que ningún etólogo mantiene ya, hoy? En el dominio de la vida animal, en efecto, la etología no ha encontrado incompatibilidad entre la fluidez, la variación permanente, la no linealidad que caracteriza las señales sonoras naturales (in situ) y la definición de un territorio individual. Con el concepto de gradiente que sustituye ventajosamente al de límite, prevalece una concepción dinámica. La idea de una entidad territorial preexistente es un antropomorfismo. Es el comportamiento territorial con sus expresiones sensibles quien determina el área de actividad o reposo así como las relaciones entre individuos y grupos. Tal como lo formulan, a su manera, Gilles Deleuze y Félix Guattari: *es la marca la que hace el territorio*. Como los que se incorporan a otras sensorialidades, los marcadores sonoros hacen el lugar calificándolo. Al mismo tiempo, le confieren una serie de signos de la presencia actual o diferida de la individualidad o de la colectividad humana. Esta es sin duda una pista interesante para avanzar en este nuevo saber que se llama ecología humana.

Tercera figura: la evocación del lugar por el sonido.

1er. grado: la representación sonora

Esta vez el lugar escuchado está ausente. Como en la situación paradigmática de la sala oscura, el lugar en el que me encuentro no es el que ocupa mi atención. Escuchar una sirena desde el otro extremo de la ciudad, oír el mensaje dejado por alguien en el contestador, escuchar los grillos, el sueño de un conejo en su madriguera o las "sinfonías de piedras cayendo" de Knud Victor en mi cadena de Hi-fi, son situaciones que Murray Schafer llama "esquizofónicas", escenas sonoras autónomas, de representación sensorial que escapan a la construcción realista de una percepción contextualizada. Esta descontextualización del *hic et*

nunc de mi percepción en beneficio de un espacio-tiempo evocado obedece a un principio de economía. La buena evocación se contenta con poco para representar el lugar. El mínimo esfuerzo con un máximo efecto, hacerlo suficientemente falso para que sea verosímil: estos principios cuidadosamente respetados por los técnicos de sonido de radio y cine presiden generalmente la estética de la representación sonora. Ya sean clichés, emblemas, paradigmas con pretensión universal, o índices muy locales, indicadores (jingles y sonars) establecidos y reservados a los iniciados. las representaciones sonoras tienen su fuerza evocadora en el buen uso de la función de simbolización: seleccionar, recoger lo que se quiere expresar y configurarlo con elocuencia.

segundo grado: la anamnesia

El proceso de simbolización sonora puede ilustrarse con una situación destacable: la anamnesis. El reconocimiento consiste en reencontrarse con unas vivencias ya escuchadas ya sea con precisión o confusamente. Atravesando bruscamente mi presente un sonido viene a evocar a alguien, algo o una atmósfera. A falta de poder citar los ejemplos comunes a cada uno de nosotros, ya que este tipo de experiencia es eminentemente singular, mencionemos la existencia de madalenas sonoras en las anamnesias proustianas : en particular "la pequeña frase de la sonata de Vinteuil" que algunos exégetas creen que corresponde a el tema de la segunda sonata para violín de Reynaldo Hahn. El principio dinámico aparece claramente. El sonido tiene el poder de dar el tono a toda la vivencia de un momento , de colorear el lugar de manera indeleble. La movilización afectiva es además tan fuerte como para-consciente. Un sólo efecto de timbre es suficiente para hacer venir la cara de un ser querido cuya voz me envolvía sin que yo me diese cuenta. Y con la cara viene también toda la atmósfera. Estas asociaciones son muy utilizadas en las bandas sonoras de cine. Un estilo determinado de cine puede incluso jugar sobre la evocación auto-referencial: los títulos de crédito de ciertos westerns recientes citan su propio género, universales sonoros sobre tres notas de trompeta o de harmónica.

3er. grado: la fonomnesia. De la evocación a la provocación.

Con lo que nosotros llamamos la fonomnesia es decir, el poder de escuchar un sonido que no oigo en absoluto, físicamente ausente, nos referimos al estado más autónomo. Es la memoria del sonido por sí mismo. El sonido no evoca entonces un lugar descriptible por otros sentidos, sino que es el espacio y el lugar en sí mismo. Dicha experiencia no es muy frecuente, salvo en las prácticas especializadas (musicales, foniátricas, acústicas); para el no experto, está en la frontera del sueño o del delirio. Es el paradigma de la voz-mundo, ni dentro ni fuera, remitiendo a la indistinción del espacio arcaico, es decir intrauterino. Si

se creen ciertas hipótesis psico-genéticas tentadoras aunque difíciles de demostrar el sonido sería *in utero* la primera información "sentida" que no es el propio cuerpo. ¿Tiene esta primacía el poder emocional de los sonidos sobre el individuo y el grupo? En cualquier caso, esta forma extrema de evocación sonora moviliza el imaginario de forma particularmente fuerte. Sin embargo, esto no corresponde a un proceso de evocación, *stricto sensu*, sino más bien al de provocación. Se trata menos de asociar un sonido presente a realidades ausentes que crear realidades posibles por medio de un un sonido imaginado. Se trata de la cuarta figura entre la relación entre sonido y lugar.

Cuarta figura: la phonurgia.

Los sonidos percibidos, no sólo suponen una organización perceptiva, sino que incluso participan en la organización del mundo. Para designar esta función activa y creadora del sonido, adopto una palabra elocuente del monje polígrafo del siglo XVII, Athanasius Kircher, autor, entre otras obras, de dos trabajos sobre la armonía universal y el poder organizador de los sonidos, *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova*. La *phonurgia* no es sólo el acto de producir el sonido sino también el acto de producir algo a partir del sonido. Es la función creadora del sonido.

Producción mítica del mundo

La demiurgia sonora es una forma arquetípica anclada desde siempre en el imaginario colectivo de la humanidad. El sonido sería la materia primera y al mismo tiempo la forma perceptible de la creación del mundo. En la ciencia contemporánea incluso, la denominación del "Big Bang" es sonora. En numerosas cosmogonías mitológicas, la instancia sonora está presente junto al proceso de creación: ya sea en el primer instante, en el que se produce el caos original, la confusión, ya sea en el momento de organizar la materia primera, se trata entonces de la ordenación sonora, la composición, la armonía en el sentido pitagórico. En la génesis Bíblica, el *tohu waw bohu* encarna el caos original, después surge el proceso demiúrgico de denominación vocal por el cual los seres se distinguen de la materia primera. Se compara con la cosmogonía descrita en la epopeya de Guigamesh. En el otro extremo del mundo, Victor Segalen describe una cosmogonía maorí muy comparable:

"Erase una vez. Su nombre TAAROA...El dios le ve y grita a los cuatro rincones del mundo..."

Encontramos esta oposición entre caos y armonía que no tiene existencia absoluta, de contrariedad violenta en nuestro imaginario y en nuestros mitos. Del choque de este reencuentro, por tanto, nace el mundo. Se trata también de esta confrontación que generalmente instrumenta un cierto número de configuraciones espacio-temporales y de relaciones sociales.

Marcadores sonoros del espacio, del tiempo y de la comunicación.

Hemos evocado antes la cuestión de los límites sonoros y del uso cotidiano de las marcas sonoras. Pero, desde el punto de vista fonúrgico, habría que decir que el hombre en sociedad fabrica sin parar marcas sonoras.

Este trabajo de marcado sonoro de un lugar, inagotable y siempre recommenzado a merced de las actividades humanas es inconmensurable pero nuestros hábitos culturales conducen a la falta de atención hacia esta semiótica sonora trivial que comprende tanto el silbido que conjura la amenaza de un lugar temido, las vociferaciones llenas de vida de los adolescentes que salpican los lugares públicos, el clamor de los hinchas de los encuentros deportivos, la impronta sonora casi universal de los motores que el hombre hace girar

¿Cuales son las categorías de instrumentos audibles a partir de las cuales las colectividades humanas definen el lugar con el sonido?.

En sus trabajos de inventario del *paisaje sonoro* mundial, Murray Schafer distingue según el área de influencia diversos tipos de marcas sonoras: la señal muy localizada (ladrido de tal perro, sonido de tal pequeña máquina vecina), la impronta sonora característica de un paisaje regional o nacional (silbato del tren, sirenas, animales típicos).

Esta primera clasificación debía completarse con otros elementos. En 1978 aportamos los clichés sonoros, las miniaturas sonoras (escena sonora repetitiva como la del anciano que llama a su gato en el patio para darle de comer), los emblemas sonoros (fuerte implicación de la componente simbólica; por ejemplo: la asombrosa connotación rural que tiene para un habitante de los bulevares ruidosos el cacareo de un pollo escuchado en el barrio). Además cómo no reconocer un tipo de marcador que es por esencia sonoro, es decir las marcas temporales: relojes sonoros, mediciones, puntuaciones de diverso tipo que los medios de comunicación utilizan tan hábilmente (los *jingles* y *sonals*). Este añadido tan necesario fué retomado ampliamente por P. Amphoux en la categoría de los dadores de tiempo.

Existen además *tres tipos de marcadores modales de la comunicación* interpersonal.

La señal sonora inaugura. Se trata de las señales en las cuales piensa habitualmente nuestra cultura. Gestionar un cambio de estado. Se anuncia una nueva sincronización. Avisos sonoro del inicio de un espectáculo, rituales individuales para encontrar la palabra, colectivos en una manifestación deportiva; utilización de un medio de comunicación sonoro para favorecer la seducción. El silencio previo a una importante declaración.

El sonido entretiene. En él se suele pensar menos: nuestra obsesión del contenido de los mensajes en las operaciones de comunicación nos hace olvidar la importancia capital de lo *fático*, del contacto, en este caso, sonoro. La parte más importante cuantitativamente de la palabra concierne a esta función. ¿Cual es entonces la aptitud acústica de la morfología de los lugares para administrar un mínimo de modos sonoros?. La moda actual es ir a la caza del ruido. El ruido de un frigorífico mismo o de una ventilación resulta excesivo. La consecuencia perversa es el deseo de reducir a cero el tiempo de reverberación. Serie de malestares inexplicables de los empleados de tal banco que ha enmoquetado demasiado sus oficinas. El individuo no tiene entonces ni entorno ni retorno sonoro.

El sonido interrumpe. El camión que interrumpe la conversación. El aviso de una red de altavoces que anuncia el incidente de funcionamiento. Mito del sonido que mata, y otras trompetas del Apocalipsis. Es la desincronización, la pérdida de orden y de inteligibilidad tan buscadas en la perspectiva funcionalista. El *parásito* sonoro ocupa entonces un lugar del que hemos señalado su importancia capital. Función positiva del ruido de enmascaramiento. Permite interrumpir la comunicación, seleccionar los destinatarios, redistribuir de otro modo las funciones y papeles. Redistribuir las sincronizaciones entre lo colectivo y lo individual. Se comprende entonces que un mínimo de ruido es tan necesario para la existencia individual como para la vida social.

Un marcador complejo: el efecto sonoro.

La noción de *efecto sonoro* que hemos propuesto hace una decena de años es una manera operativa de entrar en la actividad fonúrgica humana, ya se adopte a escala individual o colectiva. Se conocen bastante bien los efectos sonoros definidos anteriormente por la física como el efecto de reverberación, el efecto de filtrado, el efecto de enmascaramiento. Se conocen menos los efectos de propagación como el efecto de corte, el efecto de ubicuidad. Prácticamente ignorados son las otras tres clases de efectos que hemos establecido: efectos de organización perceptiva (metábola), los efectos psicomotores (fonotropismos, efecto de almena), los efectos semánticos (imitación, sharawadji).

Paradigma de entendimiento de los fenómenos sonoros estudiados, el efecto sonoro es una herramienta sonora interdisciplinar de análisis y de producción. Cuando es medible: es la relación de la variación de intensidad en función de la duración del fenómeno o incluso el tiempo de reverberación. Es casi siempre reconocible en el medio ambiente construido, los caracteres morfológicos del espacio en el que se propaga siendo componentes esenciales de su estructura audible. Perceptible, invita a investigaciones más amplias en fisiología y en psicología de la percepción. Elemento estructurante de la percepción de los territorios,

invita a abordar con un nuevo enfoque la cuestión de las formas de sociabilidad. Finalmente, se trata de un instrumento universal de la composición musical, que recurre, ya sea a las nuevas orientaciones en el análisis comparado, ya sea a un planteamiento estético estrictamente musical dentro de una más amplia *estética de la experiencia sonora en general*.

Grenoble. Octubre 1992.