

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

La Práctica como Ensamblajes Híbridos: Avances para una Etnografía de la Producción Artística desde la Teoría del Actor-Red.

Manuel Tironi Rodó.

Cita:

Manuel Tironi Rodó (2007). *La Práctica como Ensamblajes Híbridos: Avances para una Etnografía de la Producción Artística desde la Teoría del Actor-Red*. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/124>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/SU6>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

- GORKI, Máximo. 1958. *Los Parias: Recitos de Vagabundo*. Editorial Nacional. México.
- HAMSUN, Knut. 1957. *Un Vagabundo toca con Sordina*. Editorial Aguilar.
- HUSSERL, Edmund. 1962. *Husserl y la Actitud Científica en Filosofía*, editor. Eugenio Puccarelli.
- LILLO, Baldomero 1956. *El Vagabundo*. Antología. Editorial Nascimento. Chile.
- MARTIN, Norman. 1957. *Los Vagabundos en la Nueva España. Siglo XVI*. Editorial JUS. México.
- MEGGED, A. 1997. *Powerty And Welfare in Mesoamerica during the sixteenth and seventeenth centuries: European archetypes and colonial translation in colonial latinamerican historial review*. Vol.6. invierno. n°1 p.1-29. (University of New México. Spanish Colonial Research Culture.
- MERTON, Robert. 1989. *Teoría y Estructura Sociales*. F.C.E. México.
- MORALES, Roberto. 2002. «Perspectiva Antropológica de la Marginalidad» en *Programa de Maestría en Antropología Social*. Universidad de la Habana.
- PAREDES, Christian. 2004. *Etnografía del Vagabundaje*. Tesis de Licenciado en Antropología. Universidad Austral de Chile.
- SALAZAR, Gabriel. 2000. *Labradores, Peones y Proletarios. Formación y Crisis de la Sociedad Popular Chilena del Siglo XIX*
- SOROKIN, Pitirim. 1966. *Sociedad y Cultura*. Editorial Aguilar.
- TORRES, Lina. 2001. *Ciencias Sociales. Sociedad y Cultura Contemporáneas*. Editorial Thomson Learning. México.
- VEXLIARD, Alexandre 1956, *Introduction a la Sociologie du Vagabondage*. París, Marcel Riviere.
- WUTHNOW, R., J.D. HUNTER, BERGESEN, A. y KURWEIL, E. 1989. *Análisis Cultural*. Paidós Studio.

La Práctica como Ensamblajes Híbridos: Avances para una Etnografía de la Producción Artística desde la Teoría del Actor-Red

Practice as Hybrid Assemblages: Advances for an Ethnography of Artistic Production from Actor-Network Theory

Manuel Tironi Rodó*

Resumen

El análisis de la producción artística situada, a pesar de haber ganado en cantidad y calidad en los últimos años, sigue atrapado en una serie de supuestos teóricos y metodológicos que no logran capturar la complejidad de esta práctica. Basados en el caso de la escena de música experimental de Santiago de Chile, esta ponencia propone a la teoría del actor-red (*actor-network theory*) como la estrategia conceptual más adecuada para comprender la práctica de la producción artística. Esta teoría permite librarse de las antiguas ontologías dualistas para entender la agencia de la práctica como una fuerza distribuida en una red de actantes, lo que incluye humanos pero también objetos, instituciones, ideologías y espacios. Esto implica, a su vez, que la etnografía de la práctica artística debe redibujarse para

hacer eco de esta nueva forma de comprender la práctica y, más profundamente, lo social.

Palabras Claves: Artistas, etnografía, teoría del actor-red, espacio, Santiago.

Abstract

In spite of recent advancements, the analysis of situated artistic production is still trapped in a series of theoretical and methodological assumptions that are unable to capture the complexities of this practice. Based on the study case of the experimental music scene of Santiago, this paper proposes actor-network theory (ANT) as the most adequate conceptual strategy to understand the practice of artistic production. This theory permits a detachment from old dualistic ontologies to understand

* Departamento de Urbanismo, Universitat Politècnica de Catalunya / Instituto de Sociología, P. Universidad Católica de Chile, Av. Vicuña Mackenna 4680, Santiago, Chile. manuel.tironi@upc.edu

the agency of practice as a force distributed in a network of actants, including humans but also objects, institutions, ideologies and spatialities. This implies, in turn, that the ethnography of the artistic production must be reshaped to fully respond to this new way of understanding the practice and, most important, the social.

Keywords: Artists, ethnography, actor-network theory, space, Santiago.

I. Introducción: ¿Qué es 'lo social'?

Quisiera arrancar este artículo con una historia. Durante un período largo de tiempo, una área del norte de Italia había aglomerado a un conjunto de empresas de diferente tamaño y abocadas a diferentes funciones complementarias, pero todas relacionadas con la fabricación de zapatos. Con el tiempo, este distrito industrial se consolidó y, lo más importante, tuvo resultados económicos que superaban con creces a los de otras empresas operando en solitario. Los economistas y geógrafos intentaban dilucidar el fenómeno, pero no lograban dar con la respuesta: no había nada especial (disminución de costo de transportes, mejor mano de obra, innovación en la gestión, tecnología más avanzada) que explicara el diferencial. Tuvieron que llegar los geógrafos culturales y los sociólogos para encontrar la clave: la diferencia no estribaba en ventajas cuantificables sino en el *pegamento social* que se habían creado en el distrito. Todo apuntaba a que el éxito de este distrito se debía a la emergencia en este cluster de una *cultura* compartida que no era de nadie ni estaba localizada en ninguna parte específica, sino que como la 'atmósfera industrial' de Marshall, lo envolvía todo.

Pero un buen día el cluster tuvo que mudarse a una nueva locación (problemas con el terreno) nada pudo evitar que el antiguo *pegamento social* desapareciera. Todas las empresas del distrito se mudaron y no se aceptaron nuevas para mantener su 'atmósfera'. Se intentó, incluso, preservar la disposición de los edificios sobre el terreno. Pero todo fue inútil: algo había en el antiguo emplazamiento del distrito –y sólo en ese emplazamiento– que hacía posible que su *cultura* se mantuviese viva.

Esta historia adelanta varios temas que serán tratados en este artículo –ensamblajes híbridos, traducciones, mutables inmóviles– pero más genéricamente, no habla de la complejidad del mundo. Un mundo en el que lo 'social', esa fuerza etérea pero omnipresente y om-

nipotente que las ciencias sociales han movilizado para explicarlo todo, ya no puede permanecer en la incuestionabilidad sino que debe ser explicada. Como en el caso del cluster, habrá que analizar *de qué estaba hecha* esa 'cultura' que todos dieron por sentado –pero que un buen día desapareció, es decir, nos mostró que no era una fuerza abstracta y etérea sino una delicada red compuesta por muchos elementos, 'humanos' y también 'no-humanos'.

Este artículo presentará y profundizará en estos temas, que a grandes brochazos pueden agruparse bajo el concepto de teoría del actor-red (o ANT por su nombre en inglés, *actor-network theory*) que tiene entre sus principales exponentes a Bruno Latour, Michel Callon y John Law. Estos autores, principalmente vinculados a la sociología de la ciencia y, más ampliamente, a los llamados *Science and Technology Studies*, han construido una arquitectura conceptual y epistemológica que ha revolucionado al ámbito de la teoría social en las últimas dos décadas, básicamente porque rompe con las ontologías clásicas de las ciencias sociales (lo social, el individuo, la cultura, la agencia) y con el dualismo que de éstas ha surgido para explicar el mundo: micro/macro, humano/no-humano, cultura/naturaleza, global/local, etc.

ANT tiene, por lo demás, efectos metodológicos de consideración en el campo de la etnografía. Como se verá más adelante, la apuesta de ANT es no dar nada por supuesto: si lo 'social' es un efecto y no una causa, pues el análisis de 'lo social' debe ser capaz de dar cuenta de los elementos heterogéneos que lo conforman, es decir, no dar nada por dado ni por obvio: todo se escruta.

Para hacer más accesible las proposiciones de esta apuesta teórica, éstas serán aplicadas a un caso de estudio concreto: un análisis etnográfico a la escena de música experimental (EME) de Santiago, Chile. De esta forma, además, el artículo se mantiene fiel a uno de los principales lineamientos de ANT, a saber, no considerarse a sí misma como una meta-teoría sobre lo social, sino como un conjunto de estudios de caso del cual se han derivado unas herramientas conceptuales y metodológicas a ser aplicada en investigaciones concretas y tangibles (Law 2007).

Así, en la sección que sigue, se hace un resumen crítico del debate académico sobre la triada cultural-ciudad-innovación y los supuestos teóricos que la animan. Luego, en el tercer capítulo, se realiza una breve introducción a la EME para seguir, en el cuarto capítulo, con una revisión de tres conceptos-fuerza de ANT. Cada

uno de éstos será ejemplificado –o mejor dicho, acompañado- con las etnografías realizadas a la EME. En este sentido, no se trata ni de un análisis acabado sobre ANT ni, tampoco, un estudio riguroso a la EME: el objetivo es más bien resaltar algunas ideas claves de ANT y ver, aunque sea de forma superficial y discontinuada, cómo pueden *dar que pensar* en contexto de aplicación en terreno. Por último, en la quinta sección, se esbozarán algunas conclusiones sobre las implicancias de ANT en las ciencias sociales chilenas.

II. Bohemización urbana: Cool, creatividad y la persistencia del canon

La pregunta clave para entender el vínculo entre producción artística, economía y ciudad –o por la bohemización urbana y sus rendimientos económicos- es la pregunta por *lo local*: cómo lo local define ciertas prácticas urbanas, simbólicas y económicas. No obstante, la respuesta está lejos de ser simple. Por de pronto, hay dos respuestas. La primera es la de la *economía política*, que ve en la bohemización una nueva forma de acumulación capitalista en la sociedad postindustrial hiper-estetizada (Drake, 2003; Lash y Urry, 1994), o sea ve la ‘SoHoización’ como una nueva estrategia de gentrificación y *city marketing* (Cole 1982, Deutshe and Ryan 1989, Harvey 1989, Mele 2000, Padmore 2003, Shaw 2006, Smith 1996, Zukin 1989). La segunda respuesta es la de los *modelos de innovación territorial*, y dice que los barrios bohemios, lejos de ser meros enclaves gentrificados, son verdaderas incubadoras de innovación –específicamente en las industrias culturales- claves en la nueva economía del conocimiento (Clark et al. 2002, Costello 1998, Florida 2002, 2002a y 2005, Lloyd 2002, 2004 y 2006, Markusen 2000, Markusen and King 2003).

Pero mientras para la primera respuesta lo local *no existe* sino que es un efecto de –y manipulado por- el capitalismo global, la segunda hace una definición idealizada de lo local, viéndolo como una entidad ontológica cerrada, casi-autárquica y confundiéndola con la proximidad y el cara-a-cara. Es más, ambas escuelas asumen como universales una serie de características urbanas, que serían propias de los barrios artísticos. Estas pueden ser generalizables para Nueva York, Barcelona o Londres, pero escasamente pueden replicarse, punto por punto, en ciudades transicionales como las nuestras. En primer lugar, se asume que los artistas

necesitan lugares con personalidad urbana, siendo el carácter *patrimonial* uno de los elementos claves, esté éste asociado a los cascos antiguos (Le Marais, el Quartier Latin y Montmartre en París, el Greenwich Village en Nueva York y el Raval en Barcelona) o a barrios industriales de comienzos y mediados del siglo pasado (Prenzlauer Berg y Wedding en Berlín, Poblenou en Barcelona, Wicker Park en Chicago, el Lower East Side, el SoHo y Williamsburg en Nueva York, Hackney en Londres, el Northern Quarter en Manchester y Temple Bar en Dublín).

En segundo lugar, los barrios bohemios tienden a caracterizarse por su declive urbano. Este deterioro es funcional, económica y simbólicamente, a los agentes creativos, ya sea por la depreciación de los alquileres, ya sea porque el deterioro le imprime un aura de autenticidad al barrio (Ley 2003): la pobreza que caracteriza a estos barrios no sólo es tolerada, sino que es vista como una forma de quebrar los patrones tradicionales de vida burguesa (Ley 2003). Pero aunque sean barrios en declive se trata siempre, en tercer lugar, de barrios céntricos: los barrios bohemios están sistemáticamente en una situación de conectividad tanto a los espacios institucionalizados del arte y la cultura -museos, galerías y centros culturales- sin perder su carácter independiente (Becker 1982), algo especialmente importante para un grupo social de escasos recursos económicos (Cole 1987). Por último, la multiculturalidad es otro elemento que se repite sistemáticamente en todo barrio bohemio. En algunos casos se trata de barrios que siempre han sido enclaves étnicos (como Williamsburg y su población polaca, judía ortodoxa e italiana), mientras que en otros la población se ha diversificado durante la reciente ola de inmigración (como en el Poblenou y su población magrebí y latinoamericana). Lo importante de esta diversidad cultural es que refuerza el carácter original y auténtico, a la vez que dinámico y ‘colorido’, del barrio (Patch 2005). En definitiva, el barrio bohemio posee una identidad urbanística y paisajística particular y que se repite regularmente; barrios con identidades fuertes, tanto en términos simbólicos como físicos; barrios bien acotados que poseen una historia propia y con una vida vecinal intensa, vida sustentada en una cultura de calle y en unos códigos compartidos. Las vanguardias artísticas en Santiago no han producido/habitado este tipo de barrios, en buena medida porque estas morfologías, paisajismos y urbanismos *no existen* en nuestra ciudad, no al menos no con esta carga y regularidad. Sin embargo, poseemos una escena de música experimen-

tal (EME) altamente dinámica e innovadora que ha sido reconocida, incluso, en el extranjero. En otras palabras, el modelo canónico por el cual la innovación (en este caso artística) requiere de un correlato barrial-espacial particular no es aplicable a Santiago. Es menester, por lo tanto, buscar otra arquitectura conceptual para comprender la emergencia de la EME.

III. La escena de música experimental de Santiago

1. Definiciones

Se le llamará 'música experimental' a aquellos proyectos sonoros con las siguientes características: (a) proyectos que desafíen algún aspecto del *mainstream*, lo que generalmente significa música de poca difusión comercial y difícil acceso al público masivo; (b) proyectos especializados que mezclan, en distintas formas, intensidades, cualquier tipo de música pero que por lo general involucran rock (o post-rock), electrónica, folklore, música experimental (concreta, minimalista, tonal, *computer music*, etc.), hip-hop y/o pop. Esto quiere decir dos cosas. Primero, que se excluye la música experimental/contemporánea docta, y segundo, que se dejan de lado las sub-escenas o sub-culturas más establecidas y definidas estilísticamente, como la hip-hop,

hardcore, reggae o techno/DJ. Y por último, los proyectos 'experimentales' deben (c) estar insertos en circuitos relativamente establecidos. Esto no quiere decir comercialización o llegada masiva, sino que los proyectos mantengan una cierta productividad y exposición pública.

La cosmogonía de la escena representada en la Figura 1 (página siguiente) ya nos muestra algunos elementos clave. En primer lugar, son innumerables las colaboraciones, militancias mixtas y entrecruzamientos entre las bandas. Se trata, entonces, de una escena en constante mutación, re-acomodación y re-definición. Los contornos de la escena no están cerrado, pues sus miembros se separan, juntan y recombinan incesantemente. En segundo lugar, la ecología de sonoridades que estos artistas representan (y recombinan) es extremadamente rica. Aves de Chile y El Indio con su lectura lo-fi del folclor; Namm y su electrónica juguetona; Leonardo Ahumada con su ruidismo ambiental; Gepe revisitando a Violeta Parra; Les Chicci haciendo experimentos plunderfónicos; Calostro con su guitarra de palo cantando *à la* Daniel Johnston. Para los no familiarizados con esta escena¹, estos nombres dicen poco o nada. Pero probablemente no han existido experiencias similares de creatividad musical colectiva desde el Canto Nuevo en los 60s.

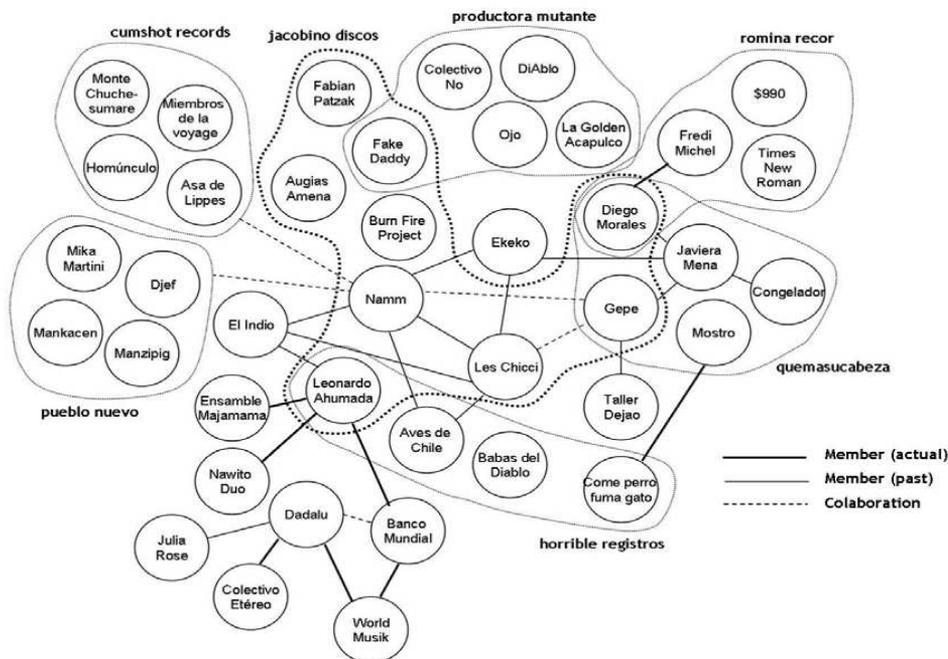


Figura 1. Ecología de proyecto de la EME.

Y en tercer lugar, los sellos discográficos² juegan el rol de unificador estilístico, y como se verá más adelante, social: las sub tendencias musicales quedan agrupadas, y por lo tanto representadas estéticamente y simbólicamente, en los sellos.

2. 'La nueva Suecia': innovación y valor (simbólico) de la EME

La escena de música experimental santiaguina es muy pequeña para poder estimar su valor económico en términos de su retorno, su impacto laboral y sus efectos multiplicativos. No obstante, y como sucede con todas las vanguardias (Markusen y King 2003) su valor económico —si es que se puede llamar así— radica en la imagen de calidad, innovación y creatividad que proyecta y que, cual *free-rider*, es capitalizada por la ciudad bajo la forma de estatus simbólico.

La Figura 2 muestra algunas de las reseñas internacionales que ha acaparado la EME. La revista Rolling Stone de Argentina y la revista Plan B Magazine de Estados Unidos (ambas en la Figura 2), y The Village Voice de Nueva York y el periódico The Age de Australia, han destacado la emergencia de una escena altamente innovadora en un país latinoamericano fuera del circuito de la *avant-garde*. De hecho, The Age cataloga la EME entre las 'Nicest Surprises '06' (las mejores sorpresas del '06), y la compara incluso con la escena sueca. Lo que se quiere destacar es que la EME, a pesar de ser reducida, precaria y de estar aislada de los circuitos más importantes de la música independiente, está dando que hablar por su dinamismo y, muy importante, por su condición de *escena*: más allá de las peculiaridades de la EME, ésta es vista como un grupo de proyectos relativamente cohesionados, al menos estilísticamente.

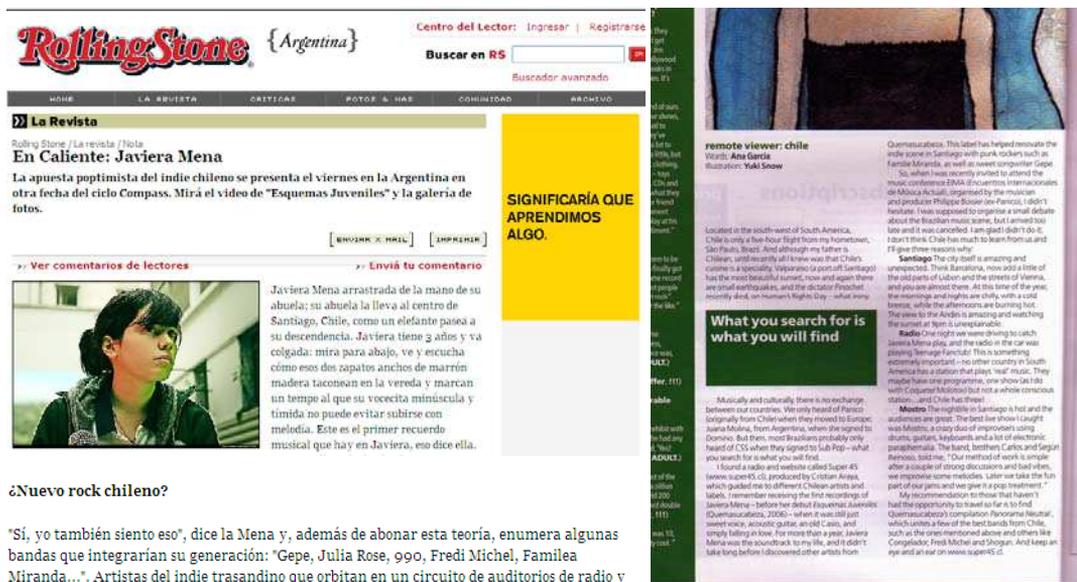


Figura 2. Reconocimiento internacional de la EME

IV. Siguiendo a los actores: ANT y la escena de música experimental de Santiago

La escena de música experimental de Santiago posee un alto valor creativo, pero no puede ser entendida desde los patrones urbanos y culturales que han sido utilizados para analizar los barrios bohemios tradicionales. Lo que se necesita es un nuevo conjunto de teorías que iluminen cómo se alcanzan altos niveles de innovación sin echar mano a los conceptos tradicionales –y escasamente efectivos. La apuesta de este artículo es presentar a la teoría del actor-red o ANT por sus siglas en inglés (*Actor-Network Theory*) como una respuesta a este vacío. En lo que sigue se reseñan brevemente algunas ideas claves de esta teoría, las que serán acompañadas por extractos de las etnografías realizadas a la EME.

1.a. Redes heterogéneas, agencias y objetos

Si hay que encontrar un punto de arranque para ANT, éste bien podría ser la idea de ‘red heterogénea’ o ‘ingeniería heterogénea’ (Law 1992). El punto de partida de ANT es que lo ‘social’, esa fuerza abstracta, omnipotente y omnipresente que es utilizada como causa para una serie de fenómenos –‘un país se mantiene cohesionado gracias a su pegamento social’, ‘la empresa x requiere renovar su cultura organizacional’- no es más, ni menos, que un conjunto de interacciones y relaciones. Un ‘pegamento social’ o una ‘cultura organizacional’ no es un poder externo y cuasi-mágico que ‘desciende’ sobre una comunidad, nacional o institucional, sino un *set* de relaciones que involucran un sinfín de elementos y que, por razones que los científicos sociales deben explicar –y *no asumir*-, se han estabilizado al punto de parecer supra-materiales (Latour 2005, Law 2007).

Un ejemplo. John Law (1992) se pregunta qué entendemos por ‘conocimiento’. Según este sociólogo británico, la tendencia es dar explicaciones abstractas y monolíticas, como si ‘conocimiento’ fuese una cosa o, peor, una *causa* para explicar otros fenómenos. Para Law –y para ANT en general- el conocimiento, como cualquier otro fenómeno social,

puede ser visto como el producto o el efecto de una red de *materiales heterogéneos*... [el conocimiento] es el producto final de un montón de esfuerzo en el cual elementos discretos que les

gustaría seguir su propio camino –tubetas, reactivos, organismos, manos hábiles, microscopios de escaneo de electrones, monitores de radiación, científicos, artículos, computadores, y todo lo demás- son yuxtapuestos en una red de patrón estable que supera esta resistencia. (1992: 2).

Entonces cualquier fenómeno social, incluso cualquier objeto, no puede ser entendido si no es a través de la red amplia y diversa que lo constituye. El neologismo ‘actor-red’ viene precisamente de este hecho: los entes que *actúan* sobre y en nuestra realidad, es decir los actores que la pueblan, son redes-de-actores, o mejor dicho, redes-de-redes-de-actores.

ANT se toma en serio la heterogeneidad de la red, es decir trata a todos los elementos de la red *por igual*. Es lo que se ha denominado el ‘principio de simetría’ (Latour 1993 y 2005; Doménech y Tirado 1998) por el cual todos los elementos de una red *actúan* más allá de su naturaleza. A través de este giro ANT incluye en lo ‘social’ tanto a humano como a no-humanos. No se trata simplemente de entender los objetos como representaciones sociales (*‘todos los objetos reflejan la cultura quien los elaboró y de quienes los usan’*) ni como soporte o campo de las prácticas sociales (*‘la plaza es el espacio donde se ejecuta la distinción social’*) sino más radicalmente como constitutivos de lo social. Si a un artista le quitan su taller, sus óleos, sus *brochures* promocionales, sus pinceles, su formación universitaria, su galería, su vino (u otra forma bohemía de inspiración), sus pares y su computador (por no hablar de su agente, sus contactos, el apoyo de sus padres, su mascota y sus referentes estéticos (Becker 1982, Hennion y Grenier 2000), el ‘arte’ que ese artista produce no existiría, o lo haría de forma muy diferente. En la práctica, entonces, el ‘arte’ es la interacción entre una serie de elementos, incluidos elementos no-humanos como objetos, discursos, teorías, animales, conocimientos, naturalezas e instituciones. En definitiva, para ANT lo ‘social’ no está hecho de fuerzas ignotas y etéreas sino de interacciones concretas que movilizan elementos heterogéneos, cada uno con su propia y simétrica capacidad de agencia.

1.b. Virtualidad, espacialidad y realidad: ¿Dónde sucede la EME?

La idea de redes heterogéneas es de gran valor para estudiar las prácticas organizacionales, espaciales y productivas de la EME. La particularidad de la EME es

su naturaleza descentrada, temporal y *eventual*: la escena existe performativamente sin dejar más registro de su existencia que los propios eventos –siempre contingentes y fluctuantes- que le dan vida. No obstante, si algún espacio de encuentro o instancia de aglutinamiento colectivo tiene la EME, éste no hay que buscarlo en la ciudad o en un mercado discográfico sino que en MySpace, el sitio web de *networking* social³. No se trata de que la web sea una herramienta importante para efectos de promoción, contacto y socialización de la EME –que lo es- sino más profundamente, de que en buena medida la EME es MySpace: sin esta plataforma la EME no podría ser –ni verse a sí misma como- una ‘escena’. Un miembro de Dizzlecciko es categórico:

«Al final [la escena] se hace por el cuento de Internet... [al final todo se reduce] a armarte tu sello por Internet, cachai? O sea armarte tu MySpace, promocionar tus tocatas por Fotolog, mandar tus correos [promocionales]... la escena existe más en Internet que en Santiago, ¿cachai? A nosotros nos ha tocado que nos ha conocido gente por el Fotolog o por MySpace y que le gusta *ene* nuestra música pero que *nunca* ha ido a una tocata... es como raro porque esa gente nos dice ‘nos gustan *caleta*’ ¡pero no nos han visto nunca!, entonces como que esta escena existe virtualmente, ¿cachai?»

Esto ha sido posible porque MySpace no sólo es utilizado como medio de contacto y de difusión, sino también como un verdadero laboratorio musical. En efecto, MySpace ha reemplazado, al menos funcionalmente, al CD y al recital como instancias de registro y presentación pública. Aquí hay razones de costos, pero también, y sobre todo, de ritmos productivos: la producción de la EME es tan rápida, improvisada y fluctuante, sus agrupaciones se acoplan, desacoplan y redefinen con tal velocidad, que esperar a contar con un espacio formal para la presentación en vivo queda fuera de lugar. Y ni que decir esperar la producción de un CD. MySpace, por el contrario, ejerce la posibilidad de registrar y mostrar el trabajo realizado *on-demand*, o sea cada vez que sea necesario, sin esperar intermediaciones ajenas a la propia actividad creativa.

Asimismo, otra característica generalizada de la EME es la contestación de lo que popularmente se entiende como ‘banda’: no hay requisitos formales mínimos para formar un proyecto, basta –como en el caso de World Musik- con juntarse en torno a un computador y unas cervezas para grabar improvisadamente la sesión; los

proyectos, entonces, son temporales y difusos, se van redefiniendo en función de las necesidades y circunstancias, no necesitan gestionar grandes capitales –humanos y/o financieros- porque para su funcionamiento necesitan poca más que un computador. El resultado es que los proyectos son una *latencia*, más una táctica que una estrategia, usando a de Certeau.

Esta virtualidad de la escena se entremezcla con elementos muy particulares de su materialidad y geografía. Como se verá más adelante, muchos proyectos de la EME se sustentan exclusivamente (o casi) en computadores u otros elementos electrónicos para producir su música. Se trata de una apuesta estética pero también de una restricción práctica: incluir una batería en un proyecto significa conseguirse a un *baterista* que la toque y un espacio lo suficientemente grande y aislado para que el instrumento *quepa* y pueda ser ejecutado sin molestar a vecinos (u otros co-habitantes cuando se trata de casas particulares). Es significativamente más práctico, rápido y económico utilizar cajas de ritmo electrónicas. Por lo tanto, *arrendar* una sala de ensayos se vuelve excesivo e innecesario para muchos proyectos. Con esto, la geografía de la producción musical experimental se transforma profundamente: ya no sigue las huellas de las viejas casonas de Av. Matta o del Barrio Brasil para relocalizarse en trasteros, garajes, habitaciones desocupadas, livings y piezas propias en casas de padres, abuelas y hermanos. La producción musical de la EME, por lo tanto, se *intimiza*, pero también adquiere un nuevo valor social: queda solapada con la vida familiar y residencial de sus integrantes; la red (espacial y simbólica) de la producción y queda atada a la de la vida cotidiana.

De esta manera la EME, al menos en lo que refiere a la producción y los ensayos, se despliega en la micro-espacialidad de la casa (de los padres) y en la materialidad que ello implica. Colectivo Etéreo ensaya en la casa de uno de los integrantes, el DJ, porque no les es posible mover las tornamesas de una lugar a otro, y lo hacen en el living –re-arreglando los muebles y protegiendo la infinitud de porcelanas, platos y decoraciones varias- porque la habitación del DJ es muy pequeña para que quepan las tornamesas y el resto de los integrantes; El Banco Mundial practica en la habitación de Nawito, un cuarto de 3x1,5 metros donde conviven la cama, la ropa de Nawito, sus libros y los instrumentos; Calostro ensaya en la habitación de su novia, en La Florida, y su suegra les prepara la ‘once’ por las tardes después de las practicas.

El resultado es que esta cotidianidad de la EME, o esta mezcla entre vanguardia y normalidad, va a contrapelo de la imagen europeizada de la bohemia, imagen sustentada en la idea romántica de fines del siglo XIX por la cual la actividad vanguardista estaba íntimamente estética, ética y materialidad vanguardista, es decir, *anti* pequeño-burguesa (Lloyd (2005; Davis 1998).

En definitiva, los miembros de la EME no llevan una vida extraordinaria, y lejos de vivir en un barrio artístico donde abundan los cafés y la vida bohemia, deben acomodar sus prácticas en la espacialidad de la casa de sus padres. Se trata de unas prácticas –y unos espacios- tipo gel (White 1992), que se van adaptando a las circunstancias de forma fluida y liquificada. Más aun, es posible entender la EME como una red heterogénea que está compuesta por sus miembros, sus instrumentos y su música, pero también por la infinidad de contactos, asociatividades, amistades, flujos de información y colaboraciones que se dan en y por MySpace. A este debe añadirse la espacialidad cotidiana de la EME, que se asienta en bares y locales de música en vivo, por también en Internet y en habitaciones familiares. Es decir, la EME se despliega en una compleja arquitectura espacial multiescalar. Tal como lo propone ANT, la EME es un ensamblaje híbrido y debe ser entendido así para poder comprender cómo se estabiliza, organiza y reproduce.

2.a. Performatividad, relacionalidad y durabilidad

Lo que está detrás de la noción de red heterogénea es la idea de relacionalidad y performatividad, temas claves en la agenda ANT. En efecto, lo que indica ANT es que en una red cada elemento define la forma y la función del otro (Law 2007). Es sólo porque entra en relación con otros elementos que un proyector de diapositivas se vuelve una parte importante del ‘conocimiento’ que produce un profesor, a la vez que la presencia de ese proyector redefine la forma en que ese ‘conocimiento’ es creado y presentado. Entonces el ‘conocimiento’, y los elementos que lo forman, sólo existe *relacionalmente*.

El resultado práctico es que mucho de lo ‘social’ que damos por hecho tiene una existencia performativa. Esto significa, tal como en el caso de los mercados ya mencionado, que las cosas tienen una existencia precaria, dependiente de una red de redes de interrelaciones y que se vuelven ‘sí mismas’ sólo cuando son actuadas. O en otras palabras, no tienen una realidad

ontológica fija y clausurada: su identidad está siempre en movimiento, en proceso de ser redefinida, resistida o mantenida. Un caso paradigmático, y paradójico, somos los propios científicos sociales, los que definimos una y otra vez los contornos de los grupos –‘clase’, ‘raza’, ‘estilo de vida’, ‘cohorte etaria’, etc.- con nuestras teorías, *papers*, evaluaciones y columnas –sin que nos demos cuenta de esto y sigamos leyendo el mundo social en términos de grupos dados de antemano (Latour 2005).

Uno de los efectos más disruptivos que tiene el ver lo social como un acto relacional y performativo (además de heterogéneo), es la disolución de los dualismos ontológicos que tradicionalmente son movilizados para explicar lo social sin tener que adentrarse en complejidades. Humano y no-humano, cultura y naturaleza, local y global, significado y materialidad, micro y macro, agente y estructura, social y técnico: son todas explicaciones que desaparecen si se acepta que lo social no es ni lo uno ni lo otro, sino ambos –o cualquiera- dependiendo de cómo es actuado. Esto no es nada nuevo. La geografía y la sociología económica saben muy bien que lo ‘local’ y lo ‘global’ se vuelven parte de una misma madeja cuando se analizan las prácticas concretas de una empresa –por ejemplo cuando sucede una ‘fusión’ (Bathelt et al 2005). El ‘calentamiento global’ ya no puede ser visto como un problema meramente natural, no sólo porque es causado por actividades humanas sino también porque tiene el poder de redelinear las políticas de las naciones. «Esto no significa que no sean reales», dice Law (2007: 8) refiriéndose a los agrupamientos y dualismos fundacionales de las ciencias sociales convencionales –clase, global, estado-nacional, patriarcado-, sino que «pueden efectivamente haber sido *hechos* reales en la práctica –pero no ofrecen ningún marco explicativo.»

Ante este escenario, queda abierta la pregunta por la estabilización y la durabilidad de la red. Hablando sobre Portugal y su fuerza naval en la época colonial, Law (2000) dice que una carabela

puede ser imaginada como una red: una red de cascos, mástiles, velas, cuerdas, pistolas, bodegas para alimentos, habitaciones –sin mencionar su tripulación humana. Por otra parte, si se aumenta el zoom, entonces el sistema de navegación –su Efemérides, su astrolabio o cuadrante, su pizarra para cálculos, sus gráficos, su piloto adiestrado, sin mencionar sus estrellas, reclutadas por el sistema y jugando su papel- puede también ser tratado como una red. Así de

nuevo, uno puede bajar el zoom y pensar sobre (digamos) el sistema imperial portugués como un todo, con sus puertos y almacenes, sus carabelas, sus disposiciones militares, sus mercados, sus mercaderes y sus principios como *una red en la cual las cosas se mantuvieron más o menos en su lugar.*» (Law 2000, 3. Las cursivas son propias).

‘Una red en la cual las cosas se mantuvieron más o menos en su lugar’: el barco sólo deviene ‘barco’ si una serie de objetos, conocimientos, habilidades, situaciones políticas, dispositivos económicos, avances científicos y factores naturales entran en relación estable. La pregunta central, entonces, es cómo una red compuesta por una heterogeneidad de elementos siempre en mutación y que existe sólo relacional y performativamente puede sobrevivir. La respuesta de ANT es, entre otras cosas, la existencia en las redes de elementos que brinda *durabilidad*. Law (2007) menciona tres. En primer lugar, existe una ‘durabilidad material’. Por ejemplo, el sistema penal será más duradero y efectivo si posee prisiones (vale la pena insistir que para ANT la prisión no es un hecho secundario dentro de un sistema penal, sino que una materialidad fundamental que define qué, cuándo y cómo es éste). Law, de todas maneras, se apura en aclarar que las prisiones son a su vez redes heterogéneas: «los muros de la prisión trabajarán mejor si son parte de una red que incluya guardias y burocracias penales, o de otra manera las sábanas atadas las subvertirían.» (2007: 9). La segunda es la ‘durabilidad estratégica’. Esto significa que la existencia de estrategias deliberadas –o deliberadamente absorbidas– tendientes a la mentención y la estabilidad en las redes heterogéneas ayuda su durabilidad. Por último, el tercer tipo de durabilidad es la ‘estabilidad discursiva’. En su etnografía a un gran laboratorio científico, Law (1994) concluye que sus directivos operaban desde cuatro lógicas distintas: el emprendimiento, la burocracia, el *problem-solving* y el carisma. No se trata, dice Law, de diferentes tipos de personalidad, sino que de ‘cuatro formas de ordenar’ o cuatro tácticas necesarias para diferentes momentos de la práctica en el laboratorio. Para Law (2007: 10), es el «ordenamiento multi-discursivo del laboratorio el que aseguró su relativa estabilidad.»

En suma, lo ‘social’ es una red relacional y, por lo tanto, performativa que no existe más allá de su actuación/actualización, lo que hace imposible aprehenderla desde los dualismos fundacionales de las ontologías tradicionales.

2.b. Colaboración, improvisación y ecologías de proyectos: la escena como acto performativo

Cómo ya se adelantaba, la EME existe gracias al esfuerzo y organización de sus propios miembros. Hay que reconocer que la lógica del *do it yourself* (hazlo tu mismo) está a la base de la opción estética, artística y organizacional de cualquier las vanguardias. Lo que se discute aquí no es la autonomía con respecto a los canales oficiales y masivos de producción (crítica del ‘hazlo tu mismo’), sino la inexistencia de un sustrato espacial que acoja a la EME ni de una estructura de eventos y/o de mercados que la registre y ordene. Se trata, en este sentido, de una escena sumamente efímera y precaria, que aparece/desaparece si dejar más rastro que esas mismas apariciones/desapariciones que son fruto del empeño de sus miembros.

Pero por la misma razón, la colaboración, coordinación y el multifuncionalismo son atributos fuertemente desarrollados en y por la EME. La colaboración es un ‘ítem’ indispensable en la caja de herramientas de cualquier miembro de la EME. Por ejemplo, muchos de los discos de Jacobino Discos, un importante *netlabel* dentro de la escena, se han grabado en las mismas dependencias del sello, que es a su vez la propia casa y lugar de ensayo de Pablo Flores, también conocido como Namm. El mítico ‘5x5’ de Gepe se grabó en casa de éste. En casa de Flores los instrumentos van utilizándose y re-utilizándose, se prestan y transitan de un proyecto a otro: Les Chicci usa las máquinas de Namm y éste a su vez utiliza los micrófonos del Banco Mundial. Otra importante instancia de colaboración se da en la particular división del trabajo creativo que emerge en la organización de tocatas. Las apuestas estéticas de la EME, siempre intencionadas y cargadas de significantes culturales, involucran más que la música, incluyendo una arquitectura conceptual, un particular diseño gráfico en las invitaciones, afiches y *websites*, e, incluso, una puesta en escena. Además, son las propias bandas las que tienen que gestionar y administrar las tocatas, desde conseguir el local hasta atender la puerta y cortar entradas. Luís, de Onda Bidón, me cuenta que junto a Lalob de Ensayos Nucleares y Francisco de El Sueño de la Casa Propia tiene un acuerdo por el cual organizan tocatas colectivas entre los tres proyectos, siempre y cuando uno se encargue del local (buscarlo, hablar con el dueño, conseguir equipos), otro del diseño gráfico para la promoción, y el tercero de la administración en la entrada el día del recital.

En esta misma línea, Rodrigo de Ôlaus Roemer y egresado de arte, se ha convertido en el diseñador oficial *–pro bono–* de muchos proyectos. «Me interesa mucho el trabajo del afiche de las tocatas», me dice Rodrigo,

entonces cuando hay algún ciclo me dicen ‘oye, Rodrigo, ¿podí hacerte el afiche?’... y siempre buscando la estrategia para hacerlo lo más económico y que todos participen. Por ejemplo en eso [compilado Fobia 2] trabajamos específicamente el Ervo [de Productora Mutante], Pablo [Namm] y yo, como dos semanas trabajando, viendo el diseño, el orden del disco...»

Esta precariedad material y espíritu colaborativo, sumado a una postura que celebra el reciclaje, el hibridaje y el *lo-fi* (baja fidelidad), también tiene una traducción musical: altas dosis de improvisación y en un sano *laissez-faire* sonoro y una disposición hacia los materiales de trabajo en la cual la tradicional relación entre el músico y ‘su’ instrumento desaparece para dar forma a una apropiación cuasi-comunal de los recursos. Si no hay baterías convencionales, se aprende a usar las cajas de ritmo. Se toca con lo que se tiene a la mano, literalmente: cajas, bidones, latas, instrumentos de juguete. Algo de esto indica Patricio de Neurotransmisor cuando explica la fluidez con que la banda cambia los instrumentos y quienes los tocan: «el Cristian dejó el yembé y pescó uno de esto bombo son cajas de guerra, con platillos y con cajas; el Carson se cambió del teclado y se puso a tocar bajo; de repente el Cristian se pone a tocar teclado y el Carson agarra los tambores, de repente yo toco los tambores, después llegaron las trompetas...»

Y no sólo se toca con lo que tiene a la mano, también se *graba* con lo que haya disponible: Dadalu comenzó haciendo *loops* grabando y regrabando en un cassettera y sincronizando ésta con un *personal stereo*, Homúnculo utiliza la aplicación de grabación del Windows Media Player, y Calostro grabó su disco ‘Pulpito’ en un teléfono celular.

En la EME, por tanto, no cabe el virtuosismo, el que es sólo posible en un contexto musical con ‘instrumentos’ convencionales y con un uso de ellos personalizado, nociones que tienden a la baja en la EME. El conocimiento musical formal, así, también pierde importancia. Se trata de proyectos sonoros que apuesta por la improvisación y la libertad creativa más allá de sus limitantes técnicas, pero la particular materialidad de sus prácticas refuerza –o repasa– esta opción. Tal como en el plano espacial no hay un mapa porque *los espa-*

cios de la EME están en constante mutación, en la música no hay un guión porque sus *recursos materiales, instrumentos y conocimientos técnicos están siendo permanentemente redefinidos*. La música para la EME no es el desenvolvimiento de un programa predefinido y/o la aplicación de un saber técnico, sino que una práctica performativa y un constante aprendizaje situado: en cada situación, dependiendo de lo que se tenga disponible (instrumentos, equipos de amplificación y grabación), se aprenderá a hacer/registrar la música que salga de ese momento. Fakuta, de Banco Mundial, World Music y Golden Baba, ejemplifica el nudo socio-técnico que conforman las condiciones espaciales, las limitaciones técnicas y la música:

La utilización de la batería es un real cacho porque hay que pagar sala de ensayo. Además hay que saber tocar. Lo que se hace ahora es trabajar con bases porque sino vas a un ritmo más lento de lo que se mueve la escena en Santiago. Es lo que pasa con otra banda en que toco [Golden Baba]. No tocamos como hace un año porque no encontramos baterista, así que mejor *inventamos* World Music que es algo súper rápido, inventamos canciones para cada tocata y nunca tocamos lo mismo.

Estas dinámicas de colaboración e improvisación también se plasman en una particular ecología de proyectos. De nuevo, más que una red de bandas y músicos, lo que hay es un gel (White 1992) que le permite a los integrantes de la EME acoplarse y acoplarse a distintos proyectos y situaciones. En efecto, los proyectos se combinan y recombinan hasta que no se sabe bien cual es la frontera entre uno y otro. Es más, la arquitectura de los proyectos es altamente porosa, flexible, móvil y efímera: todo puede cambiar en cualquier minuto y hay muy pocas barreras de entrada. El resultado es una compleja red productiva no-lineal: Sampieri de Les Chicci toca ocasionalmente con Flores en Namm, y ambos son Aves de Chile y fueron por bastante tiempo la banda de apoyo de Gepe. Nawito, de Leonardo Ahumada, Nawito Duo y Ensamble Majamama, forma junto a Fakuta el Banco Mundial. Fakuta también es integrante de Golden Baba y World Musik, éste último junto Dadalu, parte de Colectivo Etéreo y Julia Rose. Fakuta y Nawito son también la banda de soporte del proyecto solista de Dadalu. Todas estas asociaciones están en constante nacimiento, muerte y mutación.

La red/porosidad también se extiende hacia el campo de las alianzas y eventos. A través de Gepe y Diego Morales, Jacobino Discos se interrelaciona con

Quemasucabeza, histórico sello de los integrantes de Congelador; y a través de Leonardo Ahumada y Aves de Chile con Horrible Registros, otro sello clave dentro de la escena. Junto a la Productora Mutante (Colectivo No, DiAblo, Ojo, La Golden Acapulco) y Cumshot Records, uno de los referentes de la escena noise local, Jacobino Discos organiza el FOBIA (Fórmula Básica en Imagen Audio), uno de los festivales claves para entender la escena independiente chilena.

También resalta la particular naturaleza espacio-temporal que adquieren los proyectos. Es tan rápida la aparición, muerte, mutación y recombinación de los proyectos, que la disolución de una banda nunca se toma como un paso definitivo hacia un estado (el de la desaparición) irrevocable, sino que como un estado de latencia que permanece 'penando' dentro de la escena y sus ecologías de proyectos. Por ejemplo, la mítica banda Tobías Alcayota se disolvió el año 2004 *formalmente*, pero dentro de la EME sigue existiendo como una presencia semi-espectral, semi-real: hay rumores de que se volverán a juntar; dos de sus integrantes formaron Bongo Bongo, proyecto que fue integrado a la escena como la continuación de Tobías Alcayota; un ex miembro de la banda es pareja de Dadalu; el sonido 'Alcayota' se puede percibir como influencia en varias bandas.

En definitiva, la EME es un espacio relacional donde cada uno de sus componentes está formado en relaciones y existe gracias a ellas. Esto es lo que nos indican sus circuitos de colaboración, en los cuales espacios, instrumentos, tareas y saberes se interconectan, comparten y transitan sin que se pueda delinear una frontera clara entre lo individual y lo colectivo; también la porosidad de los contornos de la EME, siempre expandiéndose y reagrupándose a partir de unas relaciones entre espacios, materialidades y prácticas en constante proceso de redefinición; la improvisación musical de la escena, que nace del complejo ensamblaje entre limitaciones técnicas, estéticas recursivas y precariedades materiales que resulta en una alta innovación *situada*, es decir, que aparece momento a momento.

3.a. Multiplicidad y fluidez

El giro performativo tiene varias consecuencias. Una de ellas es la multiplicidad (Law 2007; Mol 2002), es decir, que un objeto puede establecer distintas realidades materiales. En este punto ANT va más allá del simple constructivismo. No se trata de que un objeto pueda ser percibido de distinta manera por distintas perso-

nas, o que represente distintas funciones prácticas y simbólicas dependiendo del contexto en el que se despliega. El argumento de ANT es que más de una realidad puede estar 'haciéndose' en torno a un objeto o situación. Por ejemplo, Mol (2002) descubre que arteriosclerosis a la cadera toma diferentes formas según el lugar donde sea observada. En una consulta se presenta como dolor al caminar; en radiografía como una imagen de rayos-X que muestra vasos sanguíneos bloqueados; en el departamento de ultrasonido como una lectura Doppler que detecta incrementos en la velocidad de la sangre; y en cirugía se manifiesta como una pasta blanca raspada de los vasos sanguíneos por el cirujano. Como comenta Law acerca del trabajo de Mol,

[e]s tentador decir que éstas son diferentes perspectivas sobre un misma enfermedad. Esto, sin embargo, es lo que Mol precisamente rechaza... Ella argumenta que cada práctica genera su propia realidad material. Esto significa que para la arteriosclerosis existen cuatro actores-red o realidades y no una. (2007: 11).

Lo que nos dice Mol, y ANT en general, es que cuando una serie de elementos heterogéneos se superponen a su precariedad y contingencia para coordinarse, el resultado no es necesariamente *una* realidad coherente y única, sino que bien puede ser *varias*. En teoría la arteriosclerosis —o la corporalidad— es una, pero en la práctica esa red heterogénea que es esta enfermedad no son una sino varias más. Aquí no se trata sólo de un punto de vista —el de la radiografía o el del cirujano— sino que de complejas redes que involucran distintas técnicas, especializaciones médicas, procedimientos e instrumentos.

Pero ante esta multiplicidad, ¿cómo una realidad, que es múltiple, logra mantenerse cohesionada? Para ANT un concepto básico es la fluidez o maleabilidad: una red —sea un objeto, una enfermedad, un 'conocimiento' o una 'cultura'— tiene que ser capaz mutar con facilidad para coordinar con otras realidades. Por ejemplo, de Laet y Mol (2000) muestran que el éxito de una bomba de agua utilizada masivamente en las zonas rurales de Zimbabwe era producto de su maleabilidad: la bomba permitía una serie de transformaciones técnicas sin perder su efectividad; no obligaba a todas las aldeas a alinearse con un diseño único. Esta fluidez permite que las distintas realidades que hacen a un objeto —la bomba— puedan coexistir y no poner en peligro la cohesión de éste.

3.b. Geografías eventuales: redefiniendo las geometrías de la innovación cultural

La fluidez y la maleabilidad son elementos claves para entender la EME y su espacialidad. Como ya se adelantó, la EME no está sujeta a un espacio concreto. No obstante, tampoco sería justo decir que se distribuye por la ciudad de forma uniforme. Lo que hay, más bien,

es lo que se podría denominar como *puntos de fuga prácticos*: la espacialidad de las prácticas de la EME mantienen una continuidad con lo que han sido los lugares convencionales de la vida bohemia santiaguina, pero aparecen (cada vez más) importantes extensiones reticulares hacia lugares que no guardan, en el imaginario canónico, ningún tipo de relación simbólica con la producción artística.

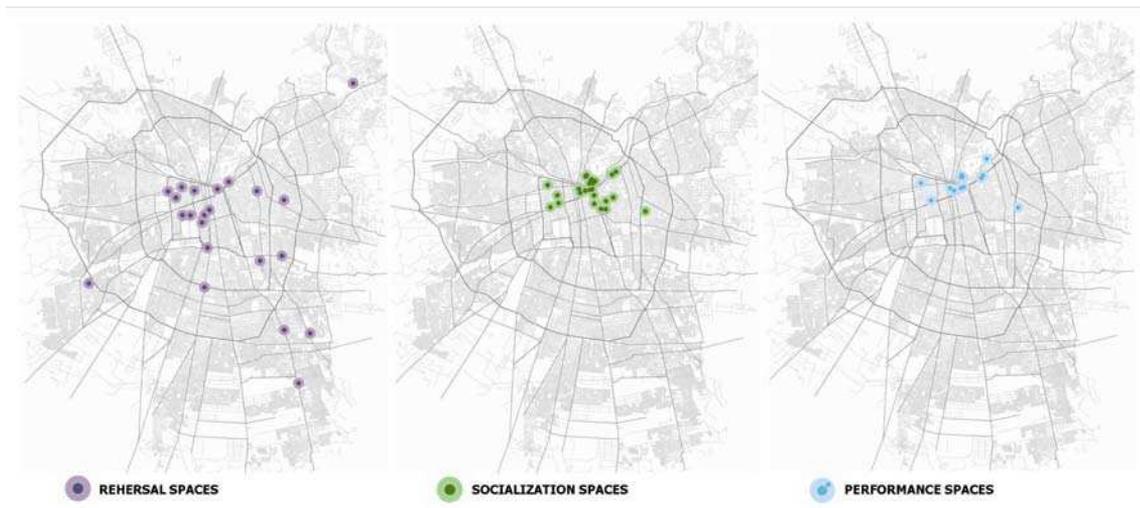


Figura 3. Espacios de ensayo, socialización y tocata/performance de la EME.

La Figura 3 nos muestra un ejercicio cartográfico exploratorio y preliminar realizado para constatar la localización metropolitana de la EME. Y lo que nos muestra es que la geografía de la EME no se deja acotar a los espacios y territorios que tradicionalmente han concentrado la oferta y la producción cultural. El ejercicio muestra, se debe aclarar, que este descentramiento aún está en una fase embrionaria y que no se debe esperar ninguna *tabula rasa* con respecto a las lógicas urbanas que han moldeado la innovación cultural por más de un siglo. En efecto, Santiago posee tres centros bohémios tradicionales⁴. En primer lugar, el casco fundacional de

la ciudad, incluyendo la zona de Bellavista. Este sector ha concentrado la vida cultural de la ciudad desde fines del siglo XIX, pasando por la Generación del 38 y del 50 (Laborde 2004), hasta nuestros días. En los 80s apareció un nuevo 'distrito' cultural: la zona comprendida por el barrio Brasil y Yungay. Dada la represión militar, la vida bohemia no era mucha, pero este sector acogió los hitos culturales *underground* más importantes de la época, como el Garage de Matucana y el Trolley (Contardo y García 2005). En los 90s, a estos sectores se le suman los alrededores de la Plaza Ñuñoa, al menos como centro de (consumo de) eventos culturales (Tironi 2007).

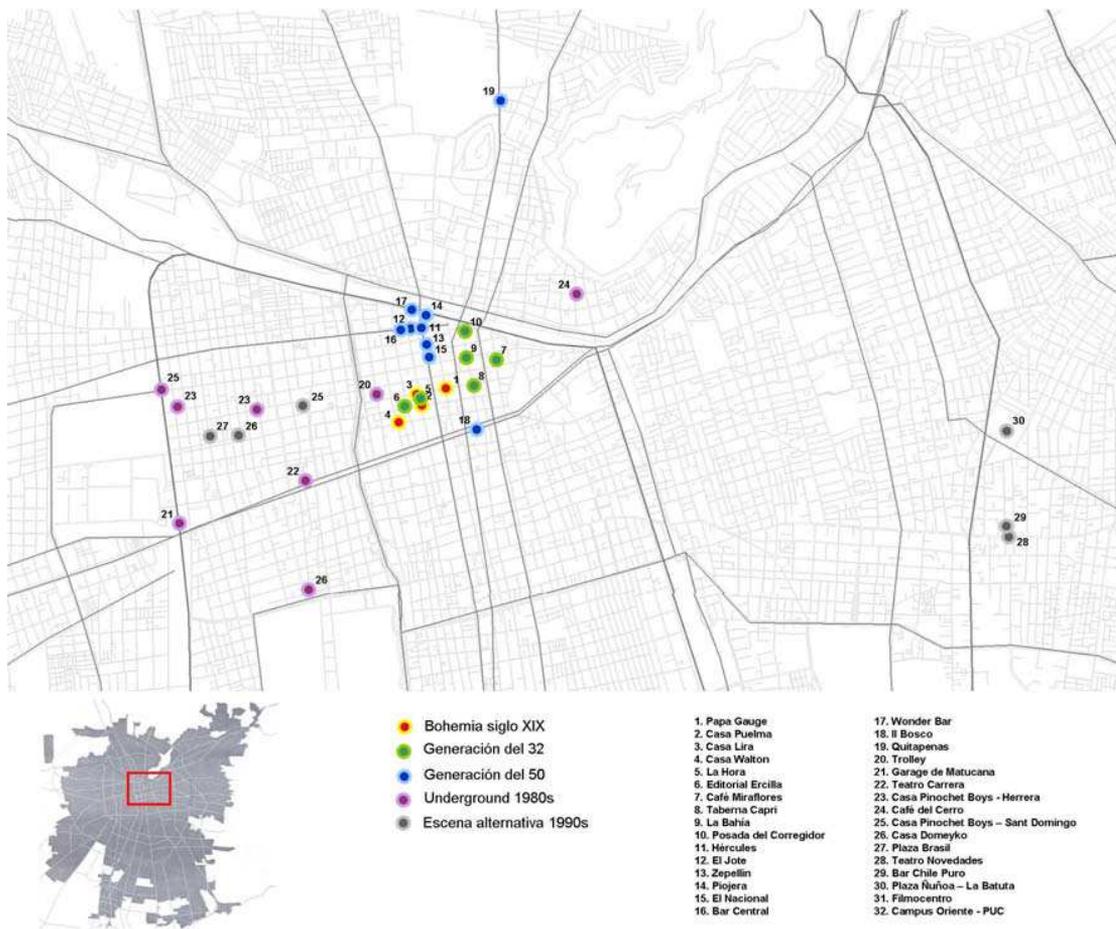


Figura 4. Evolución histórica de los espacios de las vanguardias santiaguinas.

En definitiva, los espacios dedicados a las vanguardias culturales han seguido siempre un patrón fijo y nada sorprendente: ya sea en los sectores densos en patrimonio (el casco antiguo 'ampliado') o lugares, incrustados en sectores de mayores recursos, donde la innovación artística se funde con el consumo, la recreación y la llamado night-economy (Chatterton y Hollands 2003).

Estos dos sectores siguen siendo importantes, pero las prácticas de la EME comienzan a romper los esquemas urbanos convencionales. Los espacios de encuentro (bares, restaurantes, cafés) se encuentran, obviamente, anclados en los sectores que tradicionalmente los han acogido. No obstante, los espacios para música en vivo y para ensayos, partes fundamentales en cualquier escena musical, se abren camino hacia nuevos territorios –como San Joaquín, Maipú, Independencia, La Florida, Puente Alto y San Miguel- donde ni el patrimonio ni los espacios de consumo son relevantes.

Lo anterior, por lo demás, indica un hecho clave. Los espacios de ensayo tienden a solaparse con los espacios residenciales, por lo que la localización de las salas de ensayos nos habla de la procedencia de los integrantes de la EME. O en otras palabras, estamos ante una escena, que a pesar de la naturaleza hermética y exclusiva de su música, es altamente heterogénea en términos socioeconómicos. Esto es un cambio importante con respecto a las vanguardias santiaguinas anteriores, que tendían a ser pobladas por individuos (hombres) de las capas sociales superiores.

La EME, entonces, es ella misma un ente polinuclear y dinámico, constituido más en las relaciones entre los distintas partes que en los elementos discretos. Lo que se quiere subrayar no es el declive del patrimonio ni de cualquier otro factor de localización, sino que las fuerzas que tensan y determinan el despliegue urbanístico de la escena independiente santiaguina son varias y de diversas naturalezas. O lo que es lo mismo, ya no

existe un barrio bohemio sino una *red* de espacios y lugares; la EME no está anclada en un espacio único y coherente sino que se le *sigue* por la ciudad.

Ahora bien, la EME no sólo se estructura espacialmente en *puntos de fuga*, sino que también en una alta movilidad: los espacios cambian una y otra vez sin pausas

ni patrón de cambio definido. «Es como una escena nómada» me dice un miembro de Golden Baba reflexionando sobre la localización de la EME. Y efectivamente, la escena tiene puntos referenciales fuertes, como Santiago centro, pero dentro de ese marco general y amplio la EME se mueve incesantemente.

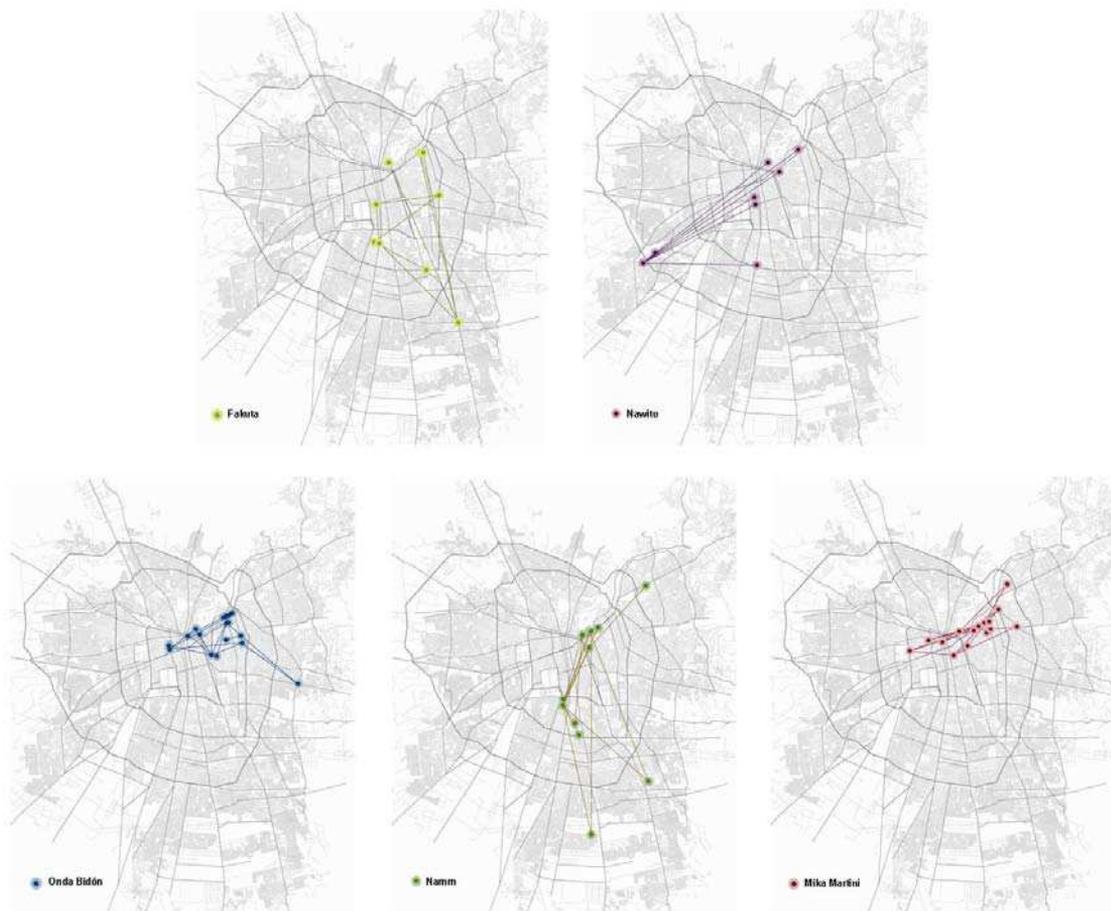


Figura 5. Espacios de movilidad: recorridos diarios y usos de la ciudad de 5 integrantes de la EME.¹

No existen espacios consolidados que devengan hitos neurálgicos de la escena, como lo fue la Batuta o la discoteque Blondie en su tiempo. Han existido espacios clave para la escena, como el Taller Sol y el Bar Uno en el barrio Brasil, o algunas instancias improvisadas como la Casa Usher en Ñuñoa, lugar de ensayos de una serie de bandas (DiAablo, Innombrable, Dizzlecciko) que fue utilizada, por la falta de espacios, como lugar de tocatas durante el 2005 y 2006. Pero estos lugares, además de ser escasos, desaparecen, por alguna u otra razón: el dueño del Taller Sol optó por

no acoger más recitales de música experimental; el Bar Uno dependía del contacto de un integrante de la escena que, al irse por una temporada al extranjero, se perdió; la Casa Usher fue desalojada.

El trabajo de campo muestra que este fenómeno de flujo y movilidad es el producto de un hecho anterior y fundamental para entender la naturaleza de la EME: su precariedad, provisionalidad y temporalidad. El que la EME no cuente con una geografía fija es porque no cuenta con *nada*, salvo con el emprendimiento, el esfuerzo y la motivación de sus propios miembros. «Al

final la escena la hacen las mismas bandas» me dice un miembro de Dizzleciko, «no es que ya exista [la escena] o que te den la oportunidad de hacer escena, sino que la «escena» la hacen algunas bandas autogestionándose; así funciona, sobre todo ahora, más que antes, con autogestión.» Esta es una diferencia radical con las EME de otras partes del mundo. Cualquier escena requiere de un soporte o eje estructurador para mantenerse cohesionada y, por lo tanto, para devenir una *escena* más allá de proyectos discretos haciendo música (relativamente) similar. Este soporte, idealmente, es espacial, una plataforma fija (digamos un barrio) constituida por locales para música en vivo, lugares de encuentro y espacios de trabajo y vivienda. Esta plataforma es la que detona la emergencia de redes de cooperación, identidades locales, culturas del trabajo, arreglos institucionales y regímenes de justificación. También existen soportes no-espaciales, por ejemplo la existencia de una red de sellos discográficos o de un conjunto ordenado de hitos y eventos.

La EME santiaguina no posee *ninguno* de estos soportes. Es una escena que existe performativamente cada vez sucede, sin dejar registro de ningún tipo. No hay *un* barrio que vaya acumulando el capital simbólico y social de la escena, ni eventos sistemáticos que la ordenen, ni –qué decir- una industria musical que registre físicamente su producción. Lo que existe es una geografía *eventual* que reactualiza sus espacios y lugares dependiendo de los ‘eventos’ que van determinando su deriva: las casualidades, los entusiasmos personales, las contingencias, la voluntad de los empresarios nocturnos, la disponibilidad económica, etc. La espacialidad de la EME va rebotando, liquificándose (Sheller 2004) y fluyendo por entre estas circunstancias.

Lo central es que usando los conceptos de White (1992; ver también Sheller 2004), lo que forma la EME, más que una *red* –metáfora que indica unos nodos determinados, unas relaciones establecidas entre ellos y, por lo tanto, unas jerarquías y escalas- es un *gel*. Para White, la interacción social –incluyendo su incrustamiento espacial- tiene la capacidad de adaptarse y mutar según distintos contextos; no está definida de antemano sino que va a endurecerse, ablandarse, formalizarse o desestructurarse dependiendo de la situación. Esa es precisamente la característica del gel, una sustancia que puede disolverse o rigidizarse en función de cada contexto, sin que esto signifique perder una identidad –social, espacial o del tipo que sea.

Puesto de otro modo, la EME no se rige por un espacio ontológicamente predefinido y cerrado, ni siquiera por

una red que ata puntos más o menos distantes en un sistema estable; la EME no se despliega en un punto fijo de la ciudad, y aunque tiene centros pivotaes, son igual o más importantes los *puntos de fuga* que la descentran y la fluidez contingente de sus prácticas que se mueven sin respetar una estructura de orden. La EME va apareciendo eventualmente creando un espacio améxico, rizomático y gelificado que es producto y efecto de la ‘interacción social de límites borrosos’ (Sheller 2004) que la caracteriza.

Lo fundamental es resaltar la fluidez espacial de la EME: lejos de unificar los distintos componentes que la conforman en un único espacio, la EME opera desde un espacio maleable en el que su topografía va acomodándose y ajustándose. Se trata de una condición única y que no se repite en otros lugares.

V. Conclusiones

Este artículo tuvo por objetivo revisar algunas de las ideas principales de ANT, utilizándolas, a ratos sólo indirectamente, para describir la escena de música experimental de Santiago. En estas conclusiones no se quiere volver a ANT ni a la escena de música experimental, sino a una situación más general, que ANT ilumina, que concierne a la forma en que se estudia lo social en Chile.

La sociología y la antropología chilena han estudiado siempre lo social a partir de preceptos ontológicos ‘duros’. Éstos han ido cambiando en el tiempo, pero su naturaleza trascendental-kanteana ha permanecido intacta. Se habla de ‘comunidad’ (Tironi 2005), de ‘ethos’ (Morandé 1984), de nación (Garretón 2000), de identidad (Larraín 1996) y de cultura (Cousiño y Valenzuela 1994, Moulian 1997), pero sin explicar exactamente de *qué* se habla cuando se habla de esos conceptos. O dicho de otro modo, se movilizan estas ideas como una suerte de meta-lenguaje socio-antropológico que no requiere ser debatido ni explicado.

Esta situación remite a la tendencia de las ciencias sociales latinoamericanas de asociar la práctica analítica con la normativa: las ciencias sociales deben estar al servicio del cambio social, por lo tanto de una definición de ‘lo bueno’ que no puede ser revisada. Por el contrario, el ejercicio es siempre al revés: lo que se revisa es el estado actual de las cosas en base a una definición inmutable de sociedad, cultura, nación o lo que sea. Aquí no se quiere eximir a los científicos sociales (ni a los albañiles o dentistas) de su responsabilidad social, sino señalar que ese compromiso puede

producir visiones incuestionadas sobre la realidad. Tampoco se quiere decir que no existan definiciones descentradas sobre lo social. Por ejemplo Larraín, efectivamente, defiende que la identidad no es un inmanente absoluto sino que un producto histórico se va formando y reformando. Lo que se quiere indicar, no obstante, es que la definición que hace Larraín de identidad, más allá de cómo este sociólogo crea que se forma, sigue operando como una fuerza abstracta que 'flota' y se aplica en las cosas de la vida social.

ANT muestra que ante situaciones, operaciones y fenómenos de alta complejidad donde se entrecruzan las agencias-red de humanos, objetos, discursos e instituciones, vale la pena hacer un esfuerzo mayor en describir cómo funciona esto que llamamos 'lo social' antes de asumir relaciones causales que sólo existen en las arquitectura conceptuales fabricadas por los propios analistas. Esto está en línea con lo propuesto por Savage y Burrows (2007). Para estos sociólogos, la sociología empírica está en crisis, no tanto (aunque también) porque las herramientas metodológicas que se han dispuesto para capturar la 'empiría' o no están diseñadas para realidades reflexivas (métodos cuantitativos) o no son exhaustivas (métodos cualitativos), sino sobre todo porque a través de estas herramientas se ha intentado *explicar* el mundo en vez de *describirlo*, ejercicio mucho más sensato en contextos móviles, reflexivos y complejos.

En definitiva, las ciencias sociales chilenas, ya sea a través de ANT o de cualquier otro tipo de teoría relacional, debe comenzar a ver 'lo social' como un fenómeno que debe ser indagado desde sus orígenes sin echar mano a 'atajos' conceptuales que facilitan el trabajo pero que oscurecen aun más lo que se supone se quiere explicar.

Notas

¹ Para conocer mejor a algunas de estas bandas, ver Tironi 2007b (<http://www.enjambre.org/2007/08/04/innovacion-sonoracultura-local-la-escena-de-musica-independiente-en-san-miguel-1ra-entrega/>)

² Todos los sellos, con la excepción de Quemascabeza, son primordialmente *netlabels*, es decir sellos web que entregan su material gratis vía Internet.

³ MySpace es un sitio web orientado a las redes y la interacción social, similar a Facebook o LinkedIn. El registro en MySpace otorga, libre de costo, un weblog que puede ser personalizado y que cuenta con todas las funcionalidades para la interacción: la posibilidad de 'agregar amigos' y de visitar a los 'amigos de los amigos', mensajería instantánea, sistema de posteos

y, clave para la EME, la posibilidad de subir hasta cuatro temas (la posibilidad de bajar los temas en formato mp3 es opcional y depende de cada usuario).

⁴ Para una revisión histórica, urbana y cultural más acabada de las vanguardias culturales en Santiago de Chile, ver Tironi 2007.

Referencias

- AMIN, Ash y THRIFT, Nigel. 2002. *Cities, Reimagining the Urban*. London, Polity Press
- BATHELT, Harald et al. 2004. «Clusters and knowledge: local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation». *Progress in Human Geography*, Vol. 28, No 1.
- BECKER, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid, Taurus.
- CALLON, Michel (ed.). 1998. *The Laws of the Markets*. Oxford, Blackwell and the Sociological Review.
- CLARK, Terry Nichols. 2003. *The City as an Entertainment Machine*. New York, JAI Press.
- COLE, David. 1987. «Artists and Urban Redevelopment». *Geographical Review*, Vol. 77, No. 4.
- CONTARDO, Óscar y GARCÍA, Macarena. 2005. *La Era Ochentera. Tevé, Pop y Ander en el Chile de los Ochenta*. Santiago de Chile, Ediciones B.
- COSTELLO, D. 1998. «The Economic and Social Impact of the Arts on Urban and Community Development» pp. 1333-A in *Dissertation Abstracts International, A: The Humanities and Social Sciences*. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- COUSIÑO, Carlos y VALENZUELA, Eduardo. 1994. *Politización y Monetización en América Latina*. Santiago de Chile, Cuadernos del Instituto de Sociología PUC.
- CHATTERTON, P. y HOLLANDS, R. 2003. *Urban Nightscapes: youth cultures, pleasure spaces and corporate power*. London, Routledge.
- DAVIS, Mike. 1992. *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. New York, Vintage.
- DE CERTEAU, Michel. 2000. *La Invención de Lo Cotidiano – 1. Artes de Hacer*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- DE LAET, Marieanne y MOL, Annemarie. 2000. «The Zimbabwe bush pump: mechanics of a fluid technology». *Social Studies of Science*. 30(2): 225-263.
- DEUTSHE, Rosalyn y RYAN, Cara. 1989. «The fine art of gentrification». *October*, 31: 91-111.
- DRAKE, Graham. 2003. «This place gives me space': place and creativity in the creative industries». *Geoforum* 34: 511-524.
- FLORIDA, Richard. 2002. «Bohemia and economic geography». *Journal of Economic Geography*, 2: 55-71.

- _____. 2002a. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- _____. 2005. *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. *La sociedad en que vivi(re)mos. Introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago de Chile, Ediciones LOM.
- HARVEY, David. 1989. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- HENNION, Antoine y GRENIER, L. 2000. «Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time», Ed. Quah, Stella y Sales, Arnaud, *The International Handbook of Sociology*, New York and London, Sage.
- JESSOP, Bob y SUM, Ngai-Ling. 2000. «An Entrepreneurial City in Action: Hong Kong's Emerging Strategies in and for (Inter-)Urban Competition». *Urban Studies*, 37 (12): 2290-2315
- LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena, Modernidad, Razón y Modernidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Andres Bello.
- LASH, Scott y URRY, John. 1994. *Economies of Sign and Space*. London: Sage Publications
- LATOUR, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA, Harvard University Press
- _____. 2005. *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- LAW, John. 1992. «Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity», Centre for Science Studies, Lancaster University.
- _____. 1994. *Organizing Modernity*. Oxford, Blackwell.
- _____. 2000. «Objects, Spaces and Others», Centre for Science Studies, Lancaster University.
- _____. 2007. «Actor Network Theory and Material Semiotics». Centre for Science Studies, Lancaster University.
- LEY, David. 1985. Cultural/humanistic geography. *Progress in human geography*, 9.
- _____. 2003. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. *Urban Studies*, Vol. 40, No. 12.
- LLOYD, Richard. 2002. «Neo-Bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago». *Journal of Urban Affairs*, 24(5): 517-532.
- _____. 2004. «The neighborhood in cultural production: material and symbolic resources in the new bohemia». *City and Community*, 3(4): 343-371.
- _____. 2006. *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York: Routledge.
- MARKUSEN, Ann. 2002. *Targeting Occupations in Regional and Community Economic Development*. Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota
- MARKUSEN, Ann y KING, David. 2003. *The artistic dividend: The Arts' Hidden Contributions to Regional Development*, Project on Regional and Industrial Economics, Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota
- MELE, Christopher. 2000. *Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- MOL, Annemarie. 2002. *The body multiple: Ontology in medical practice*. Durham, NC, Duke University Press.
- MORANDÉ, Pedro. 1984. *Cultura y Modernización en América Latina*. Santiago de Chile, Cuadernos del Instituto de Sociología PUC.
- MOULIAN, Tomás. 1997. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM.
- PADMORE, Julie. 1998. (Re)Reading the 'Loft Living'. *Habitus in Montréal's Inner City. International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 22, No 2.
- PATCH, Jason. 2005. The Embedded Landscape of Gentrification. *Visual Studies*, Vol. 19, No 2.
- SAVAGE, Mike, BAGNALL, Gaynor y LONGHURST, Brian. 2003. *Globalization and Belonging*. London, Sage.
- _____. y BURROW, Roger. 2007. «The Coming Crisis of Empirical Sociology», *Sociology*, 41(5): 885-89.
- SHAW, Wendy. 2006. «Sydney's SoHo Syndrome? Loft living in the urbane city». *Cultural Geographies*, 13: 182-206.
- SHELLER, Mimi. 2004. «Mobile publics: beyond the network perspective». *Environment and Planning D: Society and Space*. 22(1): 39 - 52
- SMITH, Michael Peter. 2000. *Transnational Urbanism: Locating Globalization*. New York, Blackwell.
- SMITH, Neil. 1996. *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*. New York: Routledge.
- TIRONI, Eugenio. 2005. *El sueño chileno: comunidad, familia y nación en el bicentenario*. Santiago de Chile, Taurus.
- TIRONI, Manuel. 2007. *El lugar de la innovación: barrios bohemios, paisajes y morfologías de la economía postindustrial*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.
- _____. 2007a. «Innovación sonora, cultura local: la escena de música independiente en San Miguel (1ra entrega)». Santiago, Enjambre - [citado 15 octubre 2007] Disponible en <http://www.enjambre.org>
- WHITE, Harrison. 1992. *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- ZUKIN, Sharon. 1989. *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. New Jersey: Rutgers University Press.