

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

# **El Lugar de la Innovación: Espacios y Prácticas de la Escena de Música Experimental en Santiago de Chile.**

Manuel Tironi Rodó.

Cita:

Manuel Tironi Rodó (2007). *El Lugar de la Innovación: Espacios y Prácticas de la Escena de Música Experimental en Santiago de Chile*. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/83>

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

*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>.*

# *El Lugar de la Innovación: Espacios y Prácticas de la Escena de Música Experimental en Santiago de Chile*

## *The Place of Innovation: Spaces and Practices of the Experimental Music Scene in Santiago de Chile*

Manuel Tironi Rodó\*

### **Resumen**

La innovación artística tiene un *lugar*, un sustrato espacial que la sostiene, cataliza y difunde. Esta línea de investigación ha sido desarrollada por la antropología, la sociología y la geografía. Sin embargo, quedan dudas si los esquemas conceptuales y metodológicos que movilizan estas aproximaciones hacen completo sentido al aplicarlos en ciudades transicionales como Santiago de Chile. La presente ponencia exhibirá los primeros resultados de un estudio etnográfico sobre la escena de música independiente de Santiago. Se sostendrá que las características urbanas de la ciudad no permiten la transferencia desproblematizada de las definiciones sobre el «lugar de la innovación» que ha esbozado la literatura especializada. Específicamente, esta ponencia argumentará que es necesario introducir en el debate las ideas de ensamblajes híbridos, *gel*, *habitus*, tácticas y vida cotidiana.

**Palabras Claves:** Prácticas, innovación, geografías eventuales, música independiente, Santiago.

### **Abstract**

Artistic innovation has a place, a spatial substratum holding, catalyzing and disseminating it. This line of research has been developed by anthropologists, sociologists and geographers. However, some doubts remain about whether the conceptual and methodological schemes developed by them make sense when applied to transitional or 'peripheral' cities such as Santiago de Chile. This paper presents the preliminary results of an ethnographic study on Santiago's experimental music scene. It will defend that the urban characteristics of the city do not allow the uncritical transfer of the definitions about the 'place of innovation' developed by the literature. Specifically, this paper asserts the necessity to introduce into the debate

the ideas of hybrid assemblages, *gel*, *habitus*, tactics and everyday life.

**Keywords:** Practices, innovation, eventful geographies, Independent music, Santiago.

### ***1. Introducción: Descentramiento la ciudad contemporánea***

#### ***1. Descentrando la idea de lugar (de la economía)***

Por mucho tiempo se afirmó que la economía postindustrial, globalizada y mediada tecnológicamente ya no requería de un *lugar*, es decir, de un espacio geo-cultural delimitado y anclado localmente (Castells 1999; Kelly 1999). Por suerte estas profecías resultaron ser débiles y el *lugar* de la economía demostró ser mucho más resiliente de lo que muchos creían. Con la globalización el lugar de la producción económica, lejos de debilitarse, se fortaleció (Amin and Thrift, 2002; Drake 2003).

El rol re-empoderado de lo local y de su lugar en el desarrollo económico derivó en un nuevo vocabulario que subrayaba la importancia de los vínculos, instituciones y culturas locales en la supervivencia, creatividad, adopción de información y competitividad de las firmas de cara a la competencia global (Bathelt et al. 2004; Piore y Sabel 1984; Saxenian 1996; Scott, 1988; Storper 1997). Además, este 'nuevo localismo' (Amin and Thrift 2002) revivió el interés por los distritos *marshalleanos*: los estudios mostraban que el lugar no era sólo una plataforma territorial necesaria para el buen rendimiento económico, sino que mucho más funda-

---

\* 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

mentalmente, una condición de posibilidad para la *innovación* económica. El argumento es, a grandes rasgos, que la capacidad de producir innovación va a depender de la existencia de un *milieu*, es decir, de un sustrato espacial delimitado y único que esté conformados por redes densas en y promueva el capital social (Fromhold-Eisebith 2002, Maskell 2000, Saxenian 1996), la cultura local (Crevoisier y Maillat 1991), las comunidades de prácticas (Brown y Duguid 1991), las ecologías organizacionales (Grabher 2001), las interacciones iterativas (Trullén 2006), los intercambios de conocimiento tácito y formal (Bathelt et al. 2004) y la identidad común (Vázquez-Barquero 2006).

El *lugar* se convirtió en la condición *sine qua non* de la innovación. Sin ir más lejos, los ejemplos de innovación económica dejaron de ser las empresas para devenir territorios: Silicon Valley, Emilia-Romagna, Randstad. La 'economía creativa' (Florida 2002, Scott 2004), por su parte, bajó en *zoom* a la escala barrial. Hoy, cuando se habla de industrias culturales e innovación artística —el tema de este artículo— el foco se pone en barrios, como Prenzlauer Berg y Wedding en Berlín, Williamsburg en Nueva York, Poblenou en Barcelona, Shoreditch en Londres, Palermo *Hollywood* en Buenos Aires, etc. (Tironi 2007). El meta-mensaje detrás de todos estos casos de estudio es, sin embargo, el mismo: la innovación requiere, para incubarse, aplicarse y expandirse, un *lugar*, un ámbito territorial delimitado que estimule la presencialidad, el cara-a-cara y los vínculos primarios y que esté conformado por un sistema institucional, cultural, simbólico y social compartido.

El presente artículo arranca del convencimiento, sin embargo, que los supuestos, las definiciones y las causalidades que moviliza el 'nuevo localismo' no son satisfactorios para entender las prácticas situadas de innovación cultural en Santiago de Chile.

## 2. Objetivos y estructura

El objetivo de este artículo es describir los espacios, prácticas y arquitecturas simbólicas de la escena de música experimental en Santiago de Chile (EME). Detrás de este caso de estudio de esconde una paradoja fundamental: esta escena, a pesar de sus altos niveles de innovación, no puede ser enmarcada en los parámetros del 'nuevo localismo'. Por el contrario, la EME desafía varios de los supuestos que el 'nuevo localismo' hace desproblematizadamente sobre lo local, el lugar, la práctica y la innovación. Una posibilidad es desestimar el caso de estudio por no ajustarse al modelo; la otra es cuestionarse la construcción de éste:

¿de qué tipo de *lugar*, o de qué tipo de *localidad*, habla el 'nuevo localismo'?

Savage et al. (2003) se enfrentaron a una situación similar. En su estudio sobre la pertenencia, se preguntan cómo concebir la identidad local en un mundo global, acelerado y mediado tecnológicamente en el cual lo local parece desaparecer. Su respuesta es que lo local no expira, sino que deja de ser una entidad ontológica fija, definida de una vez y para siempre y enmarcada exclusivamente en los parámetros de los vínculos primarios —relaciones cara-a-cara, solidaridad orgánica, mundos-de-la-vida compartidos, espacios de convivencia estáticos. Por el contrario, la identidad local es una construcción relacional —en el que las partes existen *sólo gracias* a la relación que las une— conformada por una serie de elementos siempre cambiantes y en movimiento unidos en una red heterogénea. O puesto de otra manera, lo local y la pertenencia a éste son más un 'cómo' que un 'qué': son más una forma de ajustar *con sentido* unas biografías, unos territorios y unas prácticas que un valor kantiano que debe ser alcanzado.

Lo que nos proponen los autores es superar el dualismo inherente a las visiones comunitaristas convencionales: lo local no es *lo contrario* a lo global, sino una forma de darle sentido a la inmensa complejidad de fuerzas, materialidades y (economías) políticas que pueblan y definen la vida cotidiana. Lo que proponen, entonces, va más allá de la simple 'glocalización' (Swyngedouw 1997) o 'glurbalización' (Jessop y Sum 2000) —la constatación de que no existe globalización sin localización, o que todo proceso global es apropiado a nivel local. Lo que nos proponen los autores es que lo local *no existe* como entidad fija, sino sólo como una relación, o mejor, como una relación de relaciones que se hace, re-hace, negocia, localiza y re-localiza una y otra vez (Law 2000).

El presente artículo hace suyo y extiende el programa relacional de Savage et al. a la triada artistas-ciudad-innovación. De alguna manera, entonces, el objetivo del proyecto general del cual este artículo se desprende es, parafraseando a Chakrabarty (2000), 'provincializar la innovación': definir un nuevo marco de referencia conceptual para entender la relación entre espacio, práctica e innovación en el marco de la realidad chilena (extensible, tal vez, a la realidad vivida por otros países de la región o en vías de desarrollo). La apuesta de este artículo es inaugurar una nueva línea de investigación en torno a las industrias culturales y la práctica artística que no esté sujeta a la visión dualista de las ontologías convencionales que se han movilizado en este tipo de investigaciones.

Este artículo también quiere poner en valor la escena de música experimental santiaguina, una escena única, altamente dinámica, talentosa e innovadora que está ocurriendo aquí y ahora sin que se le otorgue la suficiente atención. Tanto el tema de la ciudad como el de la innovación están en boga en nuestro país. Sin embargo, no se ha realizado un esfuerzo por conectar ambas dimensiones de forma concreta. El debate urbano sigue (demasiado) anclado en los viejos tópicos y no tiene ojos para procesos y fenómenos de nuevo cuño, mientras que el tema de la innovación no logra, aun, despercudirse de la aproximación técnica y economicista para adentrarse en las prácticas situadas de innovación que suceden en la ciudad.

El artículo se ordenará del siguiente modo. En el segundo capítulo se esbozará una breve revisión bibliográfica (crítica) sobre la investigación realizada en torno a la triada artistas-ciudad-economía. Luego, en el tercer capítulo, se introducirá el caso de estudio. Esta introducción constará de una descripción básica de la escena. El cuarto capítulo estará enfocado al trabajo de campo. Se describirán y analizarán las etnografías realizadas en base a dos puntos: los espacios y la organización. Por último, en el quinto capítulo, se esbozarán algunas líneas teóricas que pueden ser movilizadas para adentrarse en la EME sin echar mano a una ontología clausurada y estática.

## **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 industria cultura-

les- 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, cuasi-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 Poblenu 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 experimental (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 hiphop, 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 cerrados, 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 escena<sup>1</sup>, estos nombres dicen poco o nada. Pero probablemente no han existido experiencias similares de creatividad musical colectiva desde el Canto Nuevo en los 60s.

Y en tercer lugar, los sellos discográficos<sup>2</sup> 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

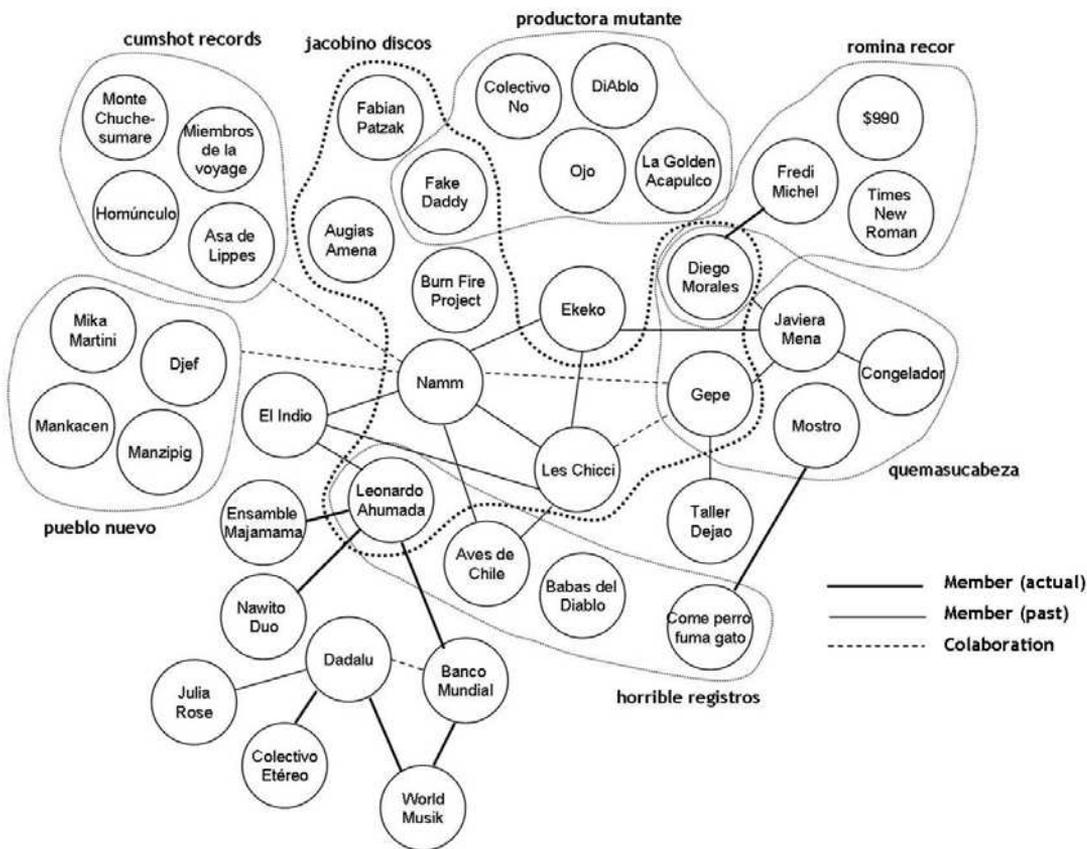


Figura 1. Ecología de proyecto de la EME.

Figura 2. Reconocimiento internacional de la EME

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.

#### **IV. Mapeando la innovación: Etnografía a la escena de música experimental de Santiago**

Este artículo muestra los primeros resultados de una investigación cualitativa de corte etnográfico, que se encuentra actualmente en curso<sup>3</sup>, para aproximarse a la constitución, organización, espacialización y performatividad de la escena de música independiente de Santiago. Lo que se mostrará a continuación corresponde a las etnografías realizadas entre junio y octubre de 2007. Éstas consistieron en entrevistas en profundidad a alrededor de veinte proyectos sonoros, además de observaciones participantes en eventos y tocatas realizados en el mismo período. Lo anterior fue complementado por una encuesta breve y abierta administrada vía correo electrónico a 25 bandas y proyectos sonoros entre diciembre de 2006 y mayo de 2007.

#### **1. Espacios y espacialidades: la geografía de la producción y cotidianidad**

Los espacios de la escena de música experimental no están fijos en la ciudad. Por el contrario, se mueven, se re-localizan y se re-posicionan en la trama urbana a gran velocidad. No estamos, por lo tanto, ante la figura del cluster o del distrito: no estamos ante una entidad espacial geográficamente delimitada y topográficamente homogénea en la que se aglomera la actividad musical.

##### **a. El movimiento doble: Aglomeración y descentramiento**

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.



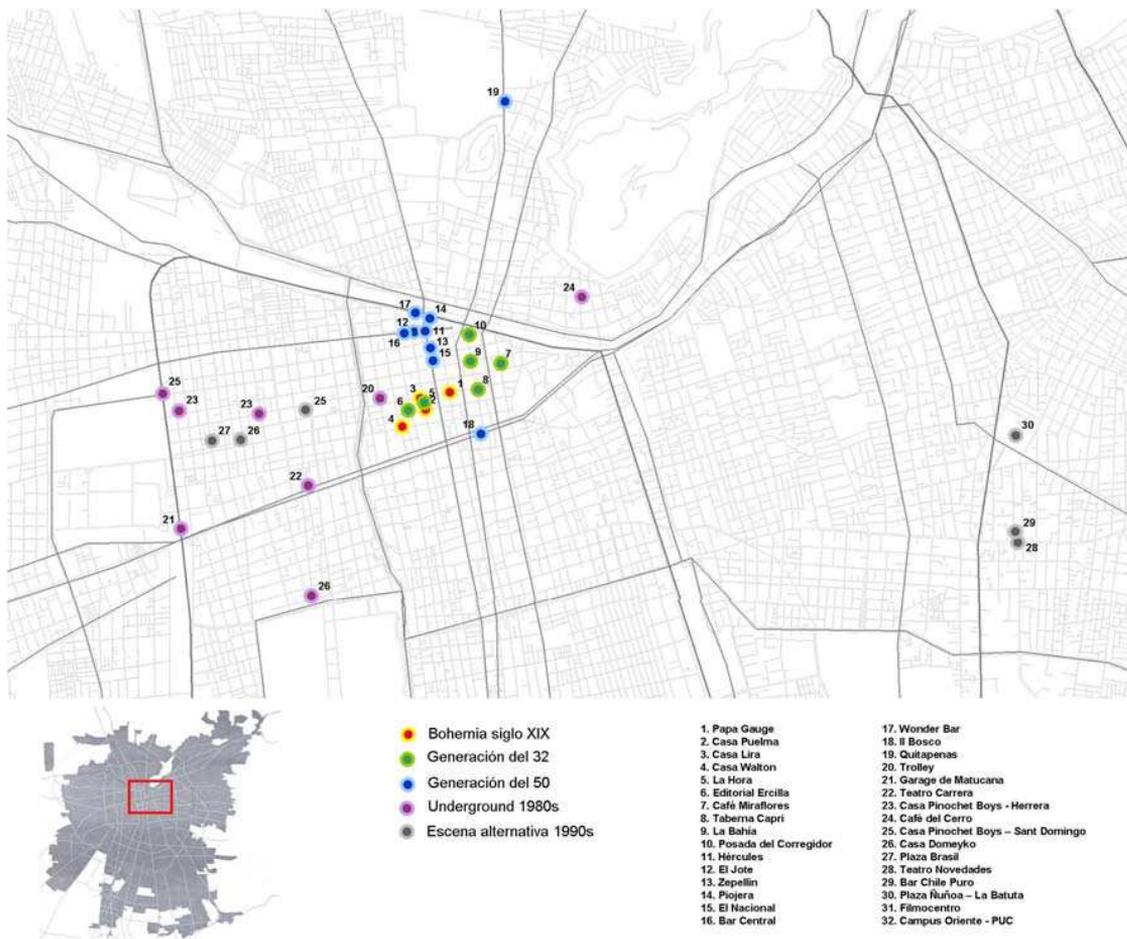
**Figura 3.** Espacios de ensayo, socialización y tocatá/performance de la EME.

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 descentramiento aún está en una fase embrionaria. En efecto, Santiago posee tres centros bohémios tradicionales<sup>4</sup>.

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 bohe-

mia 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 Nuñoa, 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 llamada 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 encuen-

tro (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. Esto, por lo demás, indica un hecho clave. Los espacios de ensayo tienden a solaparse con los espacios residenciales (tema que será abordado más adelante),

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. 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.

### b. Movilidad y provisionalidad

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.

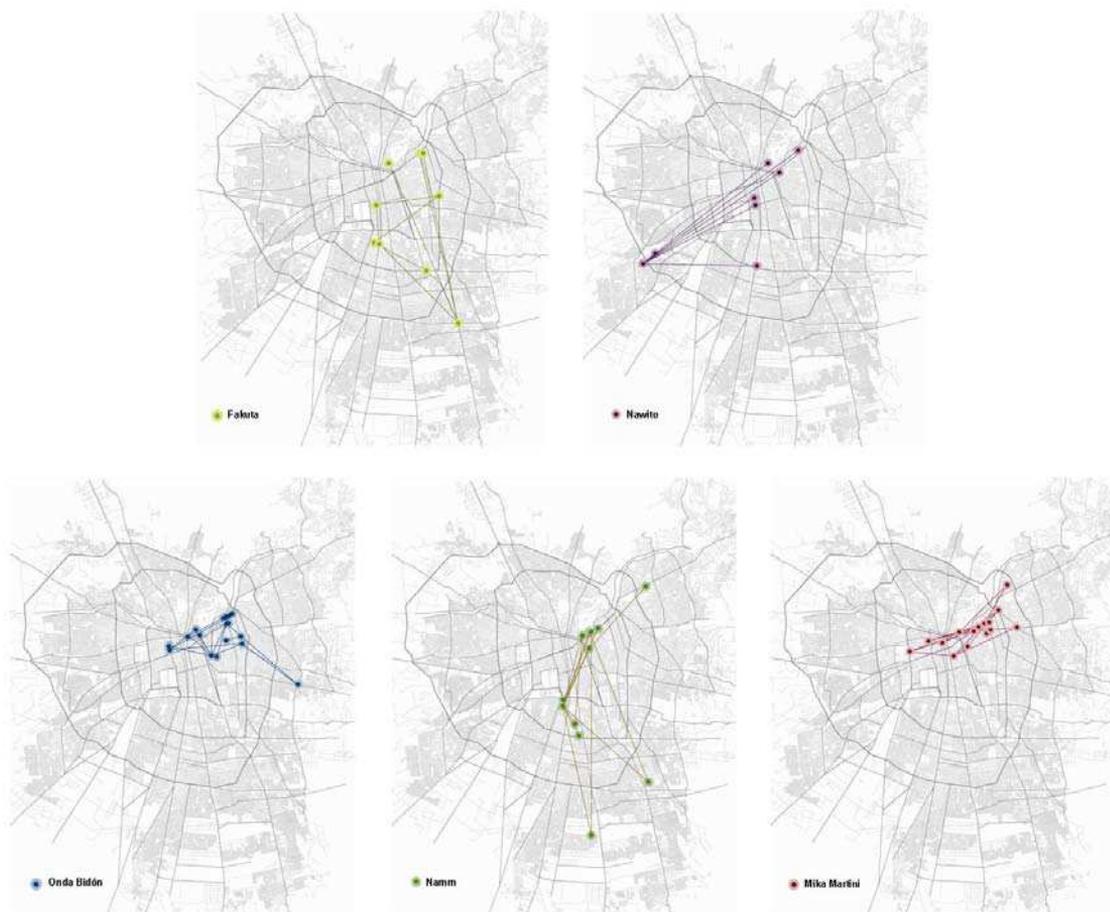


Figura 5. Espacios de movilidad: recorridos diarios y usos de la ciudad de 5 integrantes de la EME.<sup>1</sup>

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 (DiAbló, 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. «Al final la escena la hacen las mismas bandas» me dice un miembro de Dizzlecciko, «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 em-

presarios 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.

### ***c. La micro-escala de la innovación***

La particular geografía de la EME tiene su explicación en al menos dos factores: la nueva estructura urbana de Santiago<sup>5</sup> y la materialidad de la EME. Vale la pena resaltar este último por sus implicancias espaciales. Como ya se ha dicho, 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). 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 Barsil 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*. La aparición de lugares como Puente Alto, Cerrillos o San Miguel como nodos de la EME no se debe a la existencia en esas comunas de nuevos espacios para la música en vivo ni de nuevos incentivos municipales, sino de sus integrantes *allí viven*.

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). Estas ontologías cerradas en las que ‘lo vanguardista’ se define de antemano, con categorías inmutables y causalidades o relaciones pre-establecidas, no calzan con las prácticas concretas de la EME. Sus miembros 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. De nuevo, se trata de unas prácticas –y unos espacios– tipo gel, que se van adaptando a las circunstancias de forma fluida y liquificada.

## 2. Organización y tácticas

### a. Arquitecturas organizativas móviles: colaboración e improvisación

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. No hay un sustrato espacial acoja a la EME ni una estructura de eventos y/o 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 Ölaus Roemer y egresado de arte, se ha convertido en el diseñador oficial –*pro bono*– de muchos proyectos. «me interesa hartito 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 específica-

mente 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...»

«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.»

## **b. Ecologías de proyectos**

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 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 Flo-

res 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 Maja-mama, 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 Quemascabeza, 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.

## **c. Lo virtual y lo real:**

### ***Myspace y la creación de 'lugar'***

Si algún espacio de encuentro o instancia de aglutinamiento colectivo tiene la EME, éste no hay que buscarlo en la ciudad sino en MySpace, el sitio web de *networking* social<sup>6</sup>. 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 ha 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. El resultado es que 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.

El caso de Monte Chuchetumare (MCh), proyecto solitario de Adrián Valenzuela, es un caso paradigmático. Considerado como uno de los proyectos más interesantes de la EME, MCh, prácticamente *no existe* salvo en MySpace. En primer lugar, sus apariciones públicas son esporádicas; y en segundo, y tal vez más importante, MCh no es un proyecto con una identidad definida y con un programa estético y productivo medianamente estructurado. Esta es una característica generalizada de la EME, y un cambio profundo a como se entiende popularmente una ‘banda’: no hay requisitos formales mínimos para formar un proyecto y bautizarlo, 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 finan-

cieros— porque para su funcionamiento necesitan poca más que un computador: el resultado es que MCh es más una *latencia* que un proyecto consolidado.

## V. Conclusiones

La pregunta clave, después de finalizar este recorrido es cómo hacer una lectura de la vida bohemia y la práctica artística que se aleje de las ontologías clausuradas que hacen de lo local una realidad estática, que le otorgue al arista mayor agencia y que reconozca la no-linealidad tanto de la práctica artística como de los espacios que ocupa/produce. Este artículo no responderá a esta pregunta, pero intentará esbozar algunas ideas teóricas para entender mejor el vínculo entre la práctica artística y la ciudad. Para esto, se vincularán a los resultados de las etnografías realizadas a tres lineamientos teóricos que pueden ayudar al esbozo de una nueva mirada sobre la triada artistas-ciudad-innovación.

### 1. Redes heterogéneas o la ciudad descentrada

No es este el lugar para hacer una reseña acabada de teoría del actor-red (o ANT por sus siglas en inglés), basta con describir una de sus ideas fundamentales, la de *red heterogénea*. 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*’— es una red de relaciones que involucra tanto a humanos como a no-humanos y que ha logrado estabilizarse y expandirse (Latour 2005, Law 2007). John Law (1992), por ejemplo, se pregunta qué entendemos por ‘conocimiento’. Según este sociólogo británico, la tendencia es dar explicaciones abstractas y monolíticas, como si ‘conocimiento’ fuese una cosa —y etérea. Para Law —y para ANT en general— el conocimiento, como cualquier otro fenómeno social, es «el producto o el efecto de una red de *materiales heterogéneos*... [el conocimiento] siempre toma una forma material. Viene como una charla o como una presentación en una conferencia. O aparece en artículos, mimeos o patentes. O como habilidades encarnadas en científicos y técnicos» (1992, 2).

Lo fundamental no es sólo que el ‘conocimiento’ se materializa en una serie de formas heterogéneas, sino que surge de la estabilización de la red constituida por éstas. En otra parte, Law (2000) ejemplifica esto usando el caso de Portugal y su fuerza naval en la época colonial. Law argumenta que toda la empresa naviera,

política y económica que significaron sus exploraciones fue posible gracias a la –más bien improbable– estabilización de una infinidad de elementos en red. Law dice, por ejemplo, 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. O en otras palabras, es sólo porque esta red logra que elementos inciertos se mantengan seguros es que el barco no se hunde, pierde o termina en manos de los enemigos.

La EME también es una red heterogénea. Esta escena puede entenderse como una red en la que participan artistas, instituciones, micrófonos, casas de familiares, MySpace, bares, subvenciones, instrumentos varios, locales de música en vivo, revistas especializadas, computadores, programas computacionales, etc. Cada uno de estos elementos es a su vez una red heterogénea. O sea, un local de música en vivo es posible sólo gracias a la estabilidad de una red conformada por un espacio físico, un mercado musical, unos artistas, unos empleados, unas regulaciones municipales, unos ahorrros, una legislación cultural, etc.

La idea de las redes heterogéneas también permite entender mejor la espacialidad de la EME. Si la EME es una red de redes compuestas por una diversidad de elementos, no es posible –ni deseable– fijar las prácticas de la EME en un sólo espacio omniabarcador, delimitado por una geografía cerrada y por una única topografía. De hecho, la espacialidad de la EME no está fija: se mueve por la ciudad y por la virtualidad de Internet,

y está hecha de un ensamblaje de locales, bares, salas de ensayos, comedores familiares y garajes domiciliares.

## 2. Teoría de la práctica: Del ‘qué’ al ‘cómo’

En vista de la complejidad, heterogeneidad y descentramiento (en red) de la ciudad y la bohemia actual, también es posible analizar el campo creativo como una *práctica*.

Ante la clásica distinción entre agente y estructura, o entre *homo economicus* y *homo sociologicus*, la teoría de la práctica dice que la vida social concreta se despliega en una simbiosis entre los polos de ambas dicotomías. La voluntad individual no puede ser pensada si no es como el producto social de ciertas normas simbólicas y estructuras de comportamiento, a la vez que las normas sociales no son una fuerza irreductible que opera ‘desde arriba’ sino una estructura porosa que es apropiada y utilizada por cada individuo según sus intereses y motivaciones. El concepto de *habitus* desarrollado por Bourdieu recoge lo anterior. Según éste, la manera en que actuamos en el mundo es *estructurante* ya que ordena el mundo según unas categorías y, de este modo, lo hace inteligible; pero es también *estructurada* ya que esas categorías de discernimiento nacen moldeadas (por una educación, unas reglas y unas normas compartidas) (Bourdieu 1998 [1986]). Lo que interesa desde la teoría de la práctica, entonces, no es desvelar los intereses individuales ni las normas sociales que motivan o restringen lo social, sino conocer *cómo* los individuos dotan de sentido sus acciones, como van hilvanando pulsiones individuales, conocimientos tácitos y normas compartidas para ir construyendo significado en su vida cotidiana. Esto se logra estudiando no los discursos ni las representaciones, sino las *prácticas*, esos actos rutinizados de la vida cotidiana que son también la *mise-en-scène*, el modo performativo en que el significado de lo social se realiza y se hace patente en el mundo. Y para el caso de la EME, aquí se proponen dos formas de hacerlo.

### a. La EME como espacio percibido

Una manera de aproximarse a las prácticas de la EME es a través del espacio vivido de Lefebvre. Para este sociólogo francés, el espacio –y los lugares que lo conforman– no es ese ámbito abstracto, inerte y ‘cosificado’ que creemos que es, sino una entidad que es *producida socialmente* en un proceso mucho más complejo

del que estamos dispuestos a reconocer (Lefebvre 1991).

Para Lefebvre la sociedad capitalista se funda

«en la idea de que el espacio es un receptáculo pasivo. Entonces, en vez de revelar las relaciones sociales (incluidas la de clase) que están latentes en el espacio, en vez de concentrar nuestra atención en la producción del espacio y las relaciones sociales inherentes a él... caemos en la trampa de tratar al espacio como espacio 'en sí mismo'... llegamos a pensar en términos de espacialidad, y por lo tanto a fetichizar el espacio de una manera similar al viejo fetichismo de la mercancía.» (1991, 90)

La pregunta cae por su propio peso: cómo se debe enfrentar un análisis de los barrios bohemios para no caer en una fetichización de sus espacios, es decir, para no operar sobre una noción de espacio que deja en la invisibilidad su carácter de práctica, de espacio construido. Siguiendo a Lefebvre, existen tres tipos de espacios. Las *representaciones espaciales* se refieren al espacio conceptual, al espacio construido discursivamente por arquitectos, geógrafos, urbanistas, ingenieros, etc. (Merrifield 1993). Para Lefebvre éste es siempre un espacio concebido y abstracto, y es el tipo de espacio dominante en cualquier sociedad ya que refiere al poder de —y al orden emanado por— el conocimiento técnico. Está también el *espacio representacional* que refiere al espacio que es directamente vivido, el espacio de la cotidianidad. Para Lefebvre este espacio no requiere obedecer las reglas de consistencia técnica o lógica de las representaciones espaciales, porque su motor no es racional sino 'afectivo', (Merrifield 1993, 523).

Por último, las *prácticas espaciales* son aquellas que son *secretadas* por una sociedad, es decir, son las prácticas producidas —moldeadas, definidas— por un espacio particular. Para no caer en el determinismo del que se quiere alejar, Lefebvre se apura en aclarar que estas prácticas, al modo del *habitus*, son el producto de las fuerzas espaciales pero también de las percepciones de los individuos. En otras palabras, las prácticas espaciales están relacionadas con el uso del espacio. Así, Lefebvre indica que si las representaciones espaciales se vinculan con un espacio *concebido* y el espacio representado con un espacio *vivido*, las prácticas espaciales lo hacen con un espacio *percibido*.

El objetivo de Lefebvre es mostrar que el espacio social está construido por estos tres tipos de espacios. Lo que llamamos 'espacio' es la interrelación —muchas

veces conflictiva— entre estas distintas modalidades espaciales. El estudio de los barrios artísticos se ha centrado, sin embargo, en analizar las formas físicas bajo el supuesto que este análisis hará visibles las prácticas con las cuales los actores ocupan y utilizan estas formas. La espacialidad de las vanguardias ha sido entendida como una serie de elementos morfológicos (patrimonio, marginalidad, centralidad, *noir*, etc.) pero muy poco se ha dicho sobre el espacio imagina y usado. De lado se ha dejado analizar directamente las *prácticas espaciales* de estos agentes —y no deducirlas del espacio concebido— y conocer de primera mano cómo conciben esos agentes su barrio y sus prácticas; esto es, conocer su *espacio vivido*.

La EME no posee una espacialidad formal, no se despliega en una unidad geográfica cerrada que permita diseccionarla en partes distinguibles y fijas que forman un todo mayor. La EME, en otras palabras, no posee una *representación espacial* clara y única. Lo que *sí* tiene la EME es un espacio vivido y percibido, un espacio que se hace a sí mismo performativamente en la experiencia no-discursiva y en el uso: la espacialidad de la EME fluye con las prácticas siempre cambiantes, contingente y eventuales de sus agentes, a la vez que éstas prácticas se van acomodando (como un gel) a los espacios (vividos) que resultan de este incesante movimiento. En definitiva, de poco provecho será intentar desmenuzar la espacialidad de la EME al modo que se ha hecho para Nueva York, Barcelona o Londres, es decir catalogando sus espacios concebidos.

## **b. Las artes de hacer:**

### ***La bohemia como vida cotidiana***

Michel de Certeau entrega al menos dos herramientas para acercarse a esos espacios vividos y percibidos: las ideas de *táctica* y de *recorrido*.

De Certeau distingue entre *estrategias* y *tácticas*. Las primeras remiten al 'plan', a un cálculo instrumental y discursivo que busca el control del tiempo y la mirada panóptica (2000 [1990], 42-3). Por el contrario, de Certeau define las *tácticas* como la acción que no opera desde el cálculo sino que bajo la forma de la 'astucia', 'aprovechando las ocasiones'. De Certeau habla de 'operaciones cuasi microbianas' (XLIV), de 'ardides', 'creatividad dispersa', 'operaciones multiformes y fragmentarias', 'arte de combinar', 'rituales cotidianos' (XLV) y de 'inventividad artesanal' (XLIX), así como se refiere a los individuos como 'productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las

junglas de la racionalidad funcionalista' (40). Así, mientras la estrategia es la elaboración de un sistema, la táctica es su *utilización*; la estrategia es la fábrica con su sistema técnico de trabajo, la táctica son los mil 'escamoteos' y 'ardides' por los cuales el obrero se apropia y hace uso de ese sistema, creando un segundo sistema (mucho más complejo, intrincado e individualizado) dentro del oficial.

La idea de táctica se ajusta con precisión a la naturaleza de la EME. Se podría decir que la EME no es una *escena* porque no cuenta con los requisitos formales y urbanos mínimos, y que la existencia de una comunidad virtual no es suficiente. Pero la apuesta, siguiendo a de Certeau, es indagar en cómo los individuos se apropian de las condiciones dadas, le dan sentido y construyen desde ahí una cotidianidad y una productividad que logra subvertir el estado –siempre limitado, deficitario, fragmentado, discontinuo- de las cosas. Los miembros de la EME *sí* constituyen una escena, pero no lo hacen estratégicamente, sino que mediante un *set* de tácticas esporádicas, espontáneas, no-discursivas y efímeras, pero no por eso menos eficaces en la construcción de un sistema *vivido* –à la Lefebvre.

Dada la particular naturaleza fluctuante y móvil de la EME, la noción de *recorridos* de de Certeau también es pertinente. De Certeau utiliza la noción de *mapa* para designar la forma en que los individuos, al hablar de sus viviendas o barrios, se refieren a *lugares*; es decir, describen su habitar utilizando escenas fijas con propiedades estables. Los mapas replican el siguiente modelo: 'al lado de la cocina, está la recámara de las niñas' (2000 [1990], 131).

Pero existe otra forma de hablar sobre el habitar: el *recorrido*. En ésta forma, la referencia no es a lugares sino a *movimientos*. Estas descripciones hacen siempre referencia a una operación y a una secuencia, o sea no es una escena fija sino una práctica: 'das la vuelta a derecha y entras en la sala de estar' o 'girando por' o 'pasando a través de' es el modelo (2000 [1990], 131).

Lo que observa de Certeau es que la gran mayoría de las veces los relatos sobre el habitar hacen referencia a *recorridos* y no a *mapas*. Aún más, indica que cuando las narraciones hacen uso de lugares y mapas, éstos aparecen condicionados a los recorridos: 'si das vuelta a la derecha, hay...' o 'si te vas derecho verás...'. Lo que descubre de Certeau, así, es que la espacialidad y el habitar de la vida cotidiana invierte los

parámetros según los que se ordena la cartografía cartesiana. De Certeau indica que los primeros mapas no iban demarcando lugares, sino que trazaban recorridos e itinerarios: lo que aparecía en el mapa eran los hitos o etapas que debían pasarse para llegar a un lugar (ciudades donde pasar, detenerse, alojar, rezar, etc.). El mapa era en realidad una guía que indicaba *prácticas* (atajos, zonas guerreras, caminos, redes, áreas de caza). El mapa era función del trayecto.

Esto cambia con la modernidad y el mapa se vuelve autónomo, el lugar vence al tiempo, las prácticas desaparecen y el mapa se convierte en la descripción de un conjunto formal de lugares y geometrías. Pero este sistema euclideo, esta *estrategia*, es subvertida en la vida cotidiana, en la cual son las prácticas, los espacios y los recorridos los que vuelven a definir la naturaleza de los mapas.

Estos conceptos –espacio, lugar, mapa y recorrido- son interesantes contribuciones para entender de mejor manera el campo de la bohemia como práctica urbana. En efecto, y de forma similar a la idea de red heterogénea, se puede pensar que la práctica bohemia forma –y es formada por- lugares, por unidades estables y de propiedades definidas. De hecho, en toda la literatura sobre los barrios bohemios se asume el 'barrio' como un lugar, como una entidad fija, de identidad inmutable (o patrimonial) y con propiedades únicas y excluyentes. Pero estos mismos barrios, o la práctica bohemia en general, puede leerse como un espacio, como una geografía que se resuelve en la movilidad y en los recorridos, en las relaciones y en las prácticas, *y que son éstas las que definen el lugar y no al revés*.

O puesto de otro modo, siguiendo a de Certeau parece que la mejor manera de *mapear* la actividad creativa no es describiendo, tipificando o localizando sus lugares, sino que identificando sus trayectos, sus itinerarios, rutas y redes (heterogéneas). O lo que es lo mismo, y como ya se ha repetido varias veces en este trabajo, más fructífero que analizar el *qué* es identificar el *cómo*, no centrarse en el *ver* (un lugar) sino en el *hacer* (espacios). Esto abre una fascinante veta de investigación, ya que saca al análisis urbanístico de la bohemia del catálogo pormenorizado y de la tipología puntillista (que, por lo general, utiliza referencias predefinidas que de poco sirven) y lo coloca en el mucho más rico campo de la construcción social –y espacial- de la vida urbana y la nueva economía creativa.

## Notas

<sup>1</sup> 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/>)

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

<sup>3</sup> El presente artículo se desprende del trabajo de campo que el autor se encuentra realizando para su tesis doctoral en urbanismo.

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

<sup>5</sup> Por limitaciones de espacio, este punto no se tocará en este artículo. para un análisis más acabado sobre éste, ver Tironi 2007.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Lefebvre definía *espacio* y *lugar* de forma diferente a de Certeau, como veremos más adelante.

## 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.

BROWN, J. y DUGUID, Paul. 1991. «Organizational learning and communities of practice: towards a unified view of working, learning and innovation». *Organization Science* 2/1: 40-57.

CASTELLS, Manuel. 1999. *La era de la información*. Madrid, Siglo XXI.

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.

CHAKRABARTY, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press.

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.

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.

FROMHOLD-EISEBITH, Martina. 2002. «Innovative milieus and social capital - exploring conceptual complementarities». *Conference of the European Regional Science Association*, Dortmund.

GRABHER, Gernot. 2001. «Ecologies of creativity: the Village, the Group, and the heterarchic organisation of the British advertising industry». *Environment and Planning A*, 33: 351-374

HARVEY, David. 1989. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford and Cambridge: Blackwell.

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

KELLY, Kevin. 1999. *New rules for the new economy. 10 radical strategies for a connected world*. New York, Penguin.

LASH, Scott y URRY, John. 1994. *Economies of Sign and Space*. London: Sage Publications

LATOUR, Bruno. 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.

- \_\_\_\_\_. 2000. «Objects, Spaces and Others», Centre for Science Studies, Lancaster University.
- \_\_\_\_\_. 2007. «Actor Network Theory and Material Semiotics». Centre for Science Studies, Lancaster University.
- LEFEBVRE, Henri. 1991. *The production of space*. Cambridge, MA, Blackwell.
- 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
- MASKELL, Peter. «Social capital and competitiveness». *Social capital. Critical perspectives*. Ed. Baron et. al., Oxford, Oxford University Press.
- MELE, Christopher. 2000. *Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- MERRIFIELD, Andrew. 1993. «Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 18: 516-531.
- 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.
- PIORE, M. J. y SABEL, C. F. *The second industrial divide: possibilities and prosperities*. New York, Basic Books.
- SAVAGE, Mike, BAGNALL, Gaynor y LONGHURST, Brian. 2003. *Globalization and Belonging*. London, Sage.
- SAXENIAN, AnneLee. 2000. *The regional advantage: culture and competition in Silicon Valley and Route 128*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SCOTT, Allan. 1988. *New industrial spaces: flexible production organization and regional development in North America and Western Europe*. London, Pion.
- \_\_\_\_\_. 2004. «Cultural-products industries and urban economic development. Prospects for growth and market contestation in global context». *Urban Affairs Review*, Vol. 34, No. 4: 461-490.
- 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, Neil. 1996. *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*. New York: Routledge.
- STORPER, Michael. 1997. *The regional World. Territorial development in a global economy*. New York and London, Guilford Press.
- SWYNGEDOUW, Erik. 1997. «Neither Global nor Local. 'Glocalization' and the Politics of Scale». Ed. Cox, K. *Spaces of Globalization. Reasserting the Power of the Local*. New York, Guilford.
- TRULLÉN, Joan. 2006. *Producción y espacio urbano: algunos problemas económicos*. Working Papers: Departament d'Economia Aplicada Universitat Autònoma de Barcelona.
- 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.