

El tecno: variaciones sobre la globalización

Amparo Lasén e Iñaki Martínez
de Albeniz



1. Introducción

En este trabajo intentamos forzar una contienda para reparar la asimetría generada por un acto generalizado, recurrente y fundacional del quehacer científico que consiste en amordazar a un *objeto* de investigación con una ontología *construida*, con una *representación*, y un acto correlativo de soberbia o ingenuidad por parte de un sujeto investido de una condición desencarnada, distante y desinteresada respecto de aquello que *conoce*. La contienda se desplegará a partir de la puesta en relación de dos *items*, globalización y música tecno, y un árbitro que se quiere neutral: la sociología. Es ésta una relación en principio disonante, revestida, a lo sumo, de cierto *aire de familia*, o cuya consonancia ha sido, en todo caso, formulada desde cierto síntoma sociológico, al que llamaremos teoría del reflejo o de la sustitución, que asume axiomáticamente –y así recusa su pretendida neutralidad– una relación asimétrica entre la *tecnología* de lo social, a saber, aquellos factores o funciones sociales que *explican*, y las cosas que han de ser *explicadas*; asimetría que tiene como corolario la sustitución de las cosas por los factores o las funciones que constituyen su latencia (Merton) o estructura invisible (Bourdieu), esa *segunda voz* que hablando por ellas las traduce, explica y constituye.

Aquejada de este síntoma, la sociología establece una relación asimétrica entre las formas que históricamente ha adoptado la música y los factores sociales que las explican. A partir de aquí se despliega un juego de isomorfismos o, mejor, de causalidades: la música tonal reflejaría –o sería explicada por– la «armoniosa» sociedad burguesa (Muñoz, 1998), la música dodecafónica por la sociedad de masas (Adorno, 1973; Muñoz, 1998), la experimental por la sociedad posmoderna (Baricco, 1999) y, por fin, la música tecno por la sociedad globalizada.

La contienda se desplegará en tres asaltos de duración variable. En el primero, amagaremos un cambio de óptica: trataremos de *desentranar* el quehacer sociológico como ejercicio de traducción (y poder) mediante una crítica de *su política de inscripción* (Woolgar, 1991; Latour, 1999, 2000). La sociología será, desde esta perspectiva desnaturalizadora, una *disposición* (más) que mediante la producción de

inscripciones trata no tanto de explicar cuanto de disciplinar al resto de las disposiciones¹ implicadas en la red *social* que constituye toda representación. Tomaremos como base para ello los estudios de ciencia y tecnología y su replanteamiento contra-intuitivo de las categorías de sociedad y ciencia; la sociología como ciencia de la *sociedad*, bien que entendiendo la noción de sociedad no como una categoría que, al modo de un concepto-dosel, sería el *explanans* de todo lo que cae bajo su jurisdicción, sino como aquello a ser explicado: la asociación o articulación de multiplicidades, la asamblea/ensamblaje de actantes heterogéneos en disposiciones múltiples (Deleuze y Guattari, 1997); y la *ciencia* como la actividad que busca la *objetividad* de las cosas, bien que entendiendo esta noción como la capacidad de los objetos de «elevar objeciones» (Latour, 2000) a lo que de ellos dice la ciencia.

En el segundo asalto, analizaremos las inscripciones de la globalización que la sociología ha *producido*. Es ésta una brega necesaria habida cuenta de que son estas inscripciones (factores y funciones sociales) las que traducen y sustituyen, disciplinándolo, al *objeto tecno* y hablan por él. Abordaremos la articulación espacio-temporal, la identidad y los flujos como las inscripciones más salientes de las lecturas sociológicas de la globalización.

El tercer asalto aspirará a restituir la simetría en la relación globalización/tecno; a reconocer también en el tecno una política de la inscripción. Esta restitución implica, entre otras cosas, que el tecno, lejos de hallarse postrado a la espera de que la ciencia lo nombre (explique), es en sí mismo una instancia generadora de inscripciones y disposiciones, es decir, despliega su *objetividad*: hace objeciones a lo que de él dice la sociología, bien formulando preguntas en sus propios términos, bien habilitando nuevos contextos de enunciación en los que las inscripciones sociológicas arriba señaladas se resignifican y desinstitucionalizan, al tiempo que adquieren un sentido insospechado que la sociología, revestida de su nueva condición de ciencia de las asociaciones/articulaciones/traduccionen, no está en condiciones de desatender. El tecno dejará así de ser un mero epifenómeno de una globalización *figurada* por la sociología. Pasará, en términos de Foucault, de ser objeto de una *información* a sujeto de una *comunicación*; mudará en un objeto recalci-

trante (Latour, 2000) que reivindica un uso *difractado* –los guardianes de la sociología dirían que *impropio*– del término globalización (y sus correlatos espacio, tiempo, identidad y flujo) mediante la movilización/articulación (Haraway, 1999) de sus recursos/disposiciones.

2. Teoría de la sustitución, política de la inscripción y recalitrancia de los objetos

La historia de las ciencias sociales ha sido la historia de un malentendido.

Desentrañar este malentendido pasa necesariamente por superar la imagen de las ciencias naturales que las ciencias sociales han *construido* y dejar de ir al rebufo de esta errónea *definición de la situación*. Latour (2000) sostiene que si las ciencias sociales cambian esta definición, es decir, si imitan *para bien* a las ciencias naturales tal y como éstas han sido retratadas por los estudios sociales de ciencia y tecnología (en adelante ESCT) sobrevendrá un doble efecto: por un lado, la redefinición de la sociología como ciencia de las inscripciones y las disposiciones (en detrimento de los binarismos más al uso, a saber, estructura/acción, sociedad/naturaleza, humanos/no-humanos) neutralizará la distinción entre ciencias duras y blandas, *transcodificando* la noción de ciencia, y, por otro lado, estará en disposición de *rejuvenecer* esa otra noción que constituye su especificidad, a saber, la noción de sociedad. En este sentido, los ESCT han sabido transmitir una imagen en principio contra-intuitiva de las nociones de ciencia, objetividad y sociedad que las ciencias sociales pueden revertir en beneficio propio. En este epígrafe veremos en qué ha consistido el malentendido y cuál es el nuevo giro que las ciencias sociales han de tomar si quieren superar esa «envidia de la física» (Latour, 2000) que las ha aquejado.

Para la sociología al uso dar una explicación social de un fenómeno significa que alguien es capaz de *sustituir* un objeto que pertenece a la naturaleza por otro que pertenece a la sociedad y representa su verdadera sustancia. Este «algo más» que añade la sociología al objeto de la naturaleza y constituye su verdadera sustancia

es una función o un factor. Así, el objeto investigado reviste el carácter de *fetiché*: es un contenedor de algo más. Una vez que la sustitución del falso objeto por el objeto verdadero de la sociedad se ha consumado no hay más que comprender el poder social que el objeto sustituido esconde y expresa. Para la sociología, pues, «proveer una explicación social de un objeto significa destruirlo, desacreditar las falsas creencias que la gente común tiene sobre ellos, sustituyendo estos ídolos por el verdadero objeto de la ciencia» (Latour, 2000: 110).

Pero, ¿qué entienden las ciencias sociales por lo social? Lo social no es más que una certeza *construida* por (y para) las ciencias sociales. Las cosas no están de suyo hechas de funciones y factores sociales ocultos tras la piel del sentido común. El interés por lo social no nos conduce, pues, a la sociedad como fuente de explicación. Las funciones, los factores y la sociedad misma son constructos –inscripciones, documentos, representaciones–, y como tales hay que analizarlos.

La dificultad de los términos sociedad y sociología radica en la confusión entre los niveles de su *doble articulación*. De una parte, en el nivel *sintagmático*, la noción de sociedad, tal y como la sociología al uso la emplea, es una inscripción, una representación, una disposición (que como toda disposición no es, sino que haciendo(se) puede llegar a ser) de la que, a lo sumo, habrá que dilucidar el potencial de enrolamiento que es capaz de desplegar. La sociología, por su parte, es, desde esta perspectiva, la ciencia que *sujeta*, disciplina, a los diversos actantes, impidiendo otras disposiciones mediante la sustitución de las cosas por las funciones y los factores, es decir, forzando la traducción de lo múltiple a la retórica de la socialidad y su reducción a la escala de los factores y las funciones sociales. En el nivel *paradigmático*, en cambio, la sociedad, tal como es redefinida por los ESCT, es toda asociación o asamblea de cosas heterogéneas, y la sociología la ciencia que estudia estas asociaciones y disposiciones múltiples, esto es, las múltiples formas de atar las cosas, de hacer sociedad(es).

En ésta su segunda acepción, la sociedad no es *explanans*, sino *explanandum*; no explica nada, ha de ser explicada a través de la presencia de otras pequeñas cosas que no son sociales *por naturaleza*, que de suyo no tienen asig-

nados factores ni funcionalidad social alguna. Es la asamblea o el ensamblaje de estas cosas lo que, en todo caso, dará lugar a la(s) sociedad(es). Como bien señala Latour, «el adjetivo social no se refiere a una sustancia, a un ámbito de la realidad (por oposición a lo técnico o a lo económico), sino a un modo de atar, de unir (asociar) *cargamentos* heterogéneos, de traducir un determinado tipo de entidades en otro ² –siendo la traducción lo contrario de la sustitución– (...) [se refiere] a la capacidad de los artefactos de construir, literalmente que no metafóricamente, el orden social, incluido el infame dilema acción /estructura. Estos artefactos no reflejan lo social, como si la sociedad reflejada existiese en algún otro lado o estuviese hecha de otro material. Son en gran medida los materiales de los que la sociedad está hecha» (Latour, 2000: 113).

La práctica de la sustitución a la que más arriba aludíamos es consecuencia de la ontologización de la noción de sociedad que la sociología produce. Los ESCT invertirán este proceso: desontologizarán o deconstruirán la noción de sociedad, *revelando* su carácter de constructo, de inscripción ³. Ahora bien, el que sea un constructo no significa que sólo se mueva en el reino de los signos, los documentos y los discursos (en suma, del lenguaje). Es preciso atender a su «catéctica»; conviene estudiar cómo holla el terreno, cómo se vincula, a través de redes, con el mundo de las cosas, con situaciones reales (materiales y simbólicas), disciplinándolas, enrolándolas, traduciéndolas a su código; en definitiva, es preciso analizar cómo la noción de sociedad produce disposiciones y se convierte en un *punto de paso obligado*. Si, como hemos sostenido, la sociedad que anuncian los profetas de la sociología es, en el nivel *sintagmático*, una inscripción, para hacernos una idea cabal, no sobre qué *es* –atenerse al ser de la sociedad, a su identidad, sería naturalizar una ontología en perpetuo proceso de construcción–, sino sobre *cómo se hace* y *qué hace*, esto es, sobre su potencia performativa ⁴, nos vemos obligados a analizar su *política*.

La política de la inscripción es una *política de la información* en el sentido etimológico del término: es la política mediante la cual unas cosas dan *forma* (*in-forman*) (Latour, 1999; Melucci, 1996) a otras, resultando en nuevas asociaciones de cosas, nuevas multipli-

ciudades. «La información –advierte Latour– no es un signo, sino una relación establecida entre dos lugares, el primero convertido en periferia y el segundo en centro, que se da con la condición de que entre los dos circule un vehículo al que se suele llamar forma» (Latour, 1999: 162). El segundo lugar, el centro (de cálculo), selecciona, extrae y reduce aquello (forma) que ha de ser tenido en cuenta del primero (materia), transformándolo en una inscripción móvil (de ahí su transportabilidad entre el centro y sus periferias, entre las formas y las materias de las que dan cuenta) e inmutable (el desplazamiento no significa merma de la forma) que no ha de ocuparse más de la materia, pues la tiene a la vista y puede actuar sobre ella a distancia (Latour, 1999: 164).

No son éstos, el centro (de cálculo) y la periferia, dos lugares inconmensurables. El mundo de las cosas (las materias) y el mundo de las palabras (de los signos, del lenguaje) no existen por separado; no han de ser tenidos por solipsismos paralelos⁵. No hay un mundo de las palabras y un mundo de las cosas, sino disposiciones que provocan que las materias se convierten en signos y los signos remitan a las materias. El foco de atención no ha de alumbrar, por tanto, los polos de la relación, lo que los distingue, sino la relación misma que *ata* materias y signos: las disposiciones semiótico-materiales (Haraway, 1999) o las redes que vinculan estos dos extremos y los hacen conmensurables⁶. Este empeño retórico y político correrá de cuenta de las inscripciones⁷. La sociología, ciencia de las asociaciones, las redes y las escalas múltiples en su acepción *paradigmática*, escruta este desplazamiento de ida y vuelta entre materias y formas y hace de él, esta vez sí, su *objeto* de estudio –objeto que es también sujeto pues es disposición. Hasta aquí la revisión que los ESCT han llevado a cabo de las nociones de sociedad y sociología. Pero demos un paso más.

Como apuntábamos más arriba, los ESCT han mostrado en sus trabajos de campo que las ciencias sociales son víctimas de un malentendido cuando afirman –con alivio, todo sea dicho– que las ciencias naturales son ciencias *objetivas*. Si las ciencias naturales son objetivas, no es porque, como creen las ciencias sociales, manipulan a su antojo los objetos que estudian, sino precisamente por todo lo contrario: porque dejan que los objetos *objeten, ele*

ven objeciones a lo que de ellos se dice, y reaccionen de forma indisciplinada al protocolo de investigación al que se les somete; en suma, porque se muestran recalcitrantes (Latour, 2000).

A resultas de este malentendido, las ciencias sociales, tanto las de orientación cuantitativista como las de orientación hermenéutica, emulan chapuceraamente a las ciencias naturales; las primeras por acción, calcando sus dispositivos, y las segundas por omisión, tratando de evitarlos. Así, las escuelas de orientación cuantitativista tratan de encontrar casos en que los sujetos no influyan en el resultado. Para ello, ocultan de la vista del sujeto aquello que manipula su conducta. Sólo el científico «sabe» (*be «in the know»*) y es así que produce lo que se considera conocimiento sólido, habida cuenta de que es un conocimiento no corrompido por la participación subjetiva de los investigados. Las escuelas interpretativas, por su parte, acusan a las ciencias naturales del pecado de tratar a los objetos como si fuesen cosas. Ahí reside el malentendido, en tratar de evitar que los sujetos sean tratados como cosas, como objetos recalcitrantes: los objetos de las ciencias naturales, dada su *natural* recalcitrancia, no han de ser protegidos contra nada (¡poco les importa lo que los científicos puedan decir de ellos!). Son los sujetos que las ciencias sociales estudian los que han de ser protegidos contra éstas, pero no, como postula la escuela interpretativa, porque corran el peligro de ser tratados como *meras cosas* desprovistas de intencionalidad, conciencia y reflexividad, ni tampoco porque, como afirma la sociología cuantitativa, podrían influir en el resultado, sino porque precisamente por no ser tratados como cosas podrían perder su recalcitrancia haciendo aquello que los científicos esperan de ellos.

Es cuando los sujetos están interesados, son activos, desobedientes, implicados, cuando las ciencias sociales comienzan a imitar para bien a las ciencias naturales. En consecuencia, si quieren ser *objetivas*, las ciencias sociales han de forzar situaciones en las que los sujetos puedan mostrarse *objetores* ante ellos y elevar preguntas en sus propios términos: proponer inscripciones y promover disposiciones que no tienen por qué coincidir con las que los científicos proponen/promueven. Sólo así podrán las ciencias sociales advertir las disposiciones

que operan en el nivel molecular (Deleuze y Guattari, 1997), disposiciones que, atareadas como están en que los sujetos no interfirieran en sus pesquisas o en atribuir a sus acciones un sentido que habla más de la *máquina deside-rativa* de la sociología que de otra cosa, se les escapan, pues se producen en los márgenes de su campo de visión, y constituyen líneas de fuga o flujos que renuncian a pasar el trámite de presentar sus credenciales ante la jurisdicción de la sociología.

En este trabajo abordamos, con las precauciones señaladas, una de estas disposiciones: la música tecno. En principio, la pregunta que la sociología ha planteado a la música es una pregunta destructiva ya que parte del cuestionamiento de las definiciones que otros campos del conocimiento y la experiencia social han elaborado sobre el hecho musical. La sociología, pues, se enroca en su «objetividad», lo social, y desecha cualquier otro tipo de «objetividad», mediación o representación. En oposición a este sesgo, defenderemos que si bien «una definición estrecha de sociología de la cultura sugiere que ésta es una explicación de la cultura que es consecuencia de extender su campo de análisis sin cuestionarse a sí misma, la definición de sociología de la cultura que perseguimos implica una sociología que se ve alterada por el encuentro con su objeto: la cultura» (Connor, 1996: 340). Apostar por una sociología de la traducción en detrimento de una sociología de la sustitución o el reflejo implicará «negarse a esta reducción de las realizaciones musicales a una causa primera (...) que remita a la serenidad última del objeto o a la servidumbre ciega de los sujetos» (Hennion, 1983: 173).

Pero antes de pasar al análisis de las *disposiciones* que el tecno despliega y las inscripciones (móviles inmutables) que genera, conviene señalar, siquiera brevemente, cuáles son, parafraseando a Deleuze y Guattari, las líneas, segmentos y fronteras en los que la sociología ha tratado de contener la multiplicidad del tecno; cuáles las inscripciones *sociológicas* a través de las cuales se ha entendido el tecno como *reflejo* de la globalización y desde las que se ha procedido a explicarlo –lo propio sería decir disciplinarlo– sesgadamente. Sólo en un segundo momento analítico estaremos en disposición de atender a las objeciones que el tecno hace a estas inscripciones «prestadas» o transferidas aproblemáticamente desde la

sociología, a los procesos de resignificación que sus objeciones ponen en marcha y, en su caso, a las inscripciones que produce *ex novo* y las líneas de fuga que traza.

3. Inscripciones de la globalización: espacios, tiempos, identidades y flujos

La elección del espacio/tiempo, la identidad y la estructura como las principales *inscripciones* de la globalización dista mucho de ser casual. En efecto, estas inscripciones son ubicuas y presentan una articulación mutua que atraviesa la mayoría de las propuestas teóricas sobre la globalización (Barañano, 1999). Destacaremos aquí miniaturizándolas –esperamos que no caricaturizándolas– algunas de estas propuestas, que, si bien difieren en aspectos esenciales, presentan, no obstante, un elemento común: una suerte de «nostalgia» de la noción de sociedad, de un sujeto centrado al que preexiste una identidad y de una acción inscrita en unas coordenadas espacio temporales precisas que le atribuyen *sentido*; nostalgia que impedirá contemplar la posibilidad de la globalización como un proceso en el que sujetos, acciones y sociedades se funden con o son absorbidos por disposiciones múltiples que, ignorándolos, saturan sus lógicas.

Una de las propuestas teóricas insoslayables cuando de hablar de globalización se trata es la de Anthony Giddens. En ella aborda las transformaciones estructurales de la *modernidad reflexiva* (Giddens 1984, 1994, 1995; Barañano, 1999) acaecidas en el tránsito de las sociedades tradicionales a las modernas. Para Giddens, la modernidad se resuelve básicamente en una rearticulación de las coordenadas espacio-temporales que operaban en las sociedades tradicionales. En éstas, el *cuándo* estaba casi universalmente conectado con el *dónde* y las dimensiones espaciales de la vida estaban dominadas por la presencia de los otros. La modernidad altera estas coordenadas: sobreviene una uniformización y un vaciado del tiempo. El tiempo-reloj se compenetra con la organización social del tiempo, hasta entonces

sometido a los ciclos naturales. Este hecho, a su vez, provoca el vaciado del espacio ⁸ o, lo que es lo mismo, la separación del espacio y el lugar ⁹: «el advenimiento de la modernidad paulatinamente separa el espacio del lugar al fomentar las relaciones entre los ausentes «localizadas» a distancia de cualquier situación de interacción cara a cara (...) El lugar se hace crecientemente fantasmagórico, es decir, los aspectos locales son penetrados en profundidad y configurados por influencias sociales que se generan a gran distancia de ellos» (Giddens, 1993: 29).

Este «despegarse» de las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y su reestructuración en indefinidos intervalos espacio-temporales lo denomina Giddens proceso de *desanclaje*. La separación entre los lugares en los que rige la acción entre copresentes y los espacios-tiempos distantes/diferidos no ha de entenderse, sin embargo, como un dualismo irreconciliable, sino, antes bien, como una dualidad no conflictiva: dualidad entre sistemas desterritorializados y acciones localizadas entrelazadas por estructuras (*estructurantes* y *estructuradas*, tal como reza el *adagio* del sociólogo británico); dualidad entre espacios-tiempos globales y locales unidos por procesos correlativos de regionalización y extensión espacio-temporal (Giddens, 1984).

Giddens distingue dos tipos de integración: la integración social, privativa de los contextos de co-presencia, y la integración sistémica, más propia de las relaciones distantes y anónimas, y establece un puente entre ambas a partir de relaciones mediadas por señales simbólicas (*móviles inmutables* en terminología de Latour) y sistemas expertos de entre los cuales la sociología no es el menos importante. Estas mediaciones logran la *confianza* de (enrolan a) unos actores que ni los producen, ni saben de ellos, pues son producidos por agentes no presentes en los ámbitos concretos de acción.

Pero ¿cómo se traduce todo esto en clave de articulación espacio-temporal? Gracias a la fiabilidad que generan las señales simbólicas y los sistemas expertos, a todo proceso de *desanclaje* le sigue otro de *reanclaje*, de «reapropiación o disposición de las relaciones sociales desvinculadas, para relacionarlas con (aunque sea sólo parcial y transitoriamente) las condiciones locales de tiempo y lugar» (Giddens, 1993: 81). El *reanclaje* hace referencia, por

tanto, al proceso por el cual los compromisos anónimos son transformados por la presencia en fiabilidad del sistema, en integración sistémica. La fiabilidad *enlaza* así la distancia en tiempo y espacio con las localidades y de esa manera asegura no sólo la integración social sino, sobre todo, la *seguridad ontológica* del individuo. Aquí es donde emerge la nostalgia de sujetos, identidades y acciones con sentido a la que aludíamos antes, en esta confianza básica que es el «elemento cenital en el conjunto general de relaciones con el entorno social y físico, porque la forja de la confianza es primordial para el reconocimiento de la clara identidad tanto de los objetos como de las personas» (Giddens, 1993: 98). En suma, la reorganización del espacio y del tiempo provee de las bases para la *constitución de la sociedad* en razón de que asegura la seguridad ontológica del sujeto y preserva su agencia y su identidad (Giddens, 1995).

Siguiendo este breve recorrido teórico, en el polo opuesto a Giddens, el de la *posmodernidad* (Barañano, 1999), encontramos a Fredric Jameson, quien, de entrada, invierte los términos de la articulación espacio-temporal, dando prioridad causal al espacio: con el advenimiento del *hiperespacio* de la posmodernidad se agudizan los procesos ya iniciados en la modernidad, se disuelve el hegemónico espacio tradicional sagrado, localista y heterogéneo y se afirma la posibilidad de codificar la realidad de acuerdo a la *lógica geométrica y euclidiana* de un espacio que empieza a perder enraizamiento territorial en la modernidad, hasta desterritorializarse completamente en la actual fase del capitalismo financiero ¹⁰. Una vez consolidado, el hiperespacio de la posmodernidad provoca el vaciamiento temporal: «la separación entre lo viejo y lo nuevo se difumina, y el pasado y el presente son completamente colonizados por el futuro, la promesa de radical novedad de este último se desvanece y las mismas nociones del cambio, innovación y vanguardia, pierden sus connotaciones modernistas. Es entonces cuando la temporalidad se espacializa y la geografía desbanca a la cronología» (*Ibidem*, 1999: 107). Lo que en la teorización de Giddens era una complementariedad no conflictiva entre los espacios local y global, en la de Jameson se define como «una discontinuidad entre el ámbito de la experiencia fenomenológica cotidiana, preferentemente local, concreta, y el hiperespacio abstracto y

global, irrepresentable para el sujeto» (Barañano, 1999: 111).

Ahora bien, que se invierta el orden de la articulación espacio-temporal no obsta para que en este caso también se detecte cierta nostalgia del sujeto, la identidad y una acción situada en las coordenadas espacio-temporales. En efecto, la subjetividad característica de la posmodernidad es una *nueva superficialidad*, una subjetividad fragmentada, patológica. En este marco y habida cuenta de las trabas que el hiperespacio posmoderno le impone, la resolución del problema del sentido, la recuperación de las condiciones de posibilidad de lo que Jameson llama el *gesto hermenéutico* de la modernidad, se vuelve una cuestión política y cultural prioritaria. Si bien no se trata de volver al pasado, «a un antiguo espacio nacional transparente o a un tranquilizador enclave perspectivista o mimético más tradicional» (Jameson, 1996: 72), prevalece la necesidad de revitalizar el sujeto, revitalización que pasa por nombrar el *nuevo sujeto* de la posmodernidad con arreglo a las condiciones históricas que ésta impone: recuperar el *sentido del espacio* y así elaborar una cartografía cognitiva del hiperespacio global, *historizar* el momento presente y así superar los *esquizoides* presentes puros sin conexión en el tiempo, y recuperar lo *social*.

Por su parte, y en la misma línea nostálgica, la *antropología* ha insistido en que, por mucho que se hable de los procesos de reanclaje o de la construcción de cartografías cognitivas, de la lógica misma de perspectivas estructurales de la globalización como las dos referidas se sigue su incapacidad de visualizar los procesos de rearticulación espacio-temporal concretos que se dan bajo la lógica aparentemente uniforme de la globalización. Con el fin de contrarrestar este sesgo, la antropología ha apelado explícitamente a la necesidad de abordar las relaciones entre los procesos de articulación local-global y la reflexividad *nativa*. Por reflexividad *nativa* –reflexividad que poco tiene que ver con la noción moderna, universal y unívoca que maneja Giddens– «se entiende el conjunto de los dispositivos de autorreconocimiento inscritos en el discurso y la práctica cotidiana de los agentes, por medio de los cuales regulan su acción y construyen su sentido» (Cruces, 1997: 53). Descree la antropología del vaciamiento del tiempo y el espacio: tras toda operación de «vaciado, control, compre-

sión o deslocalización cabe esperar un residuo refractario a la misma» (*Ibidem*, 54) que se materializa en modalidades «cronotópicas» de localidad, esto es, en formas idiosincrásicas de vincular espacios (heterotopías) y tiempos (heterocronías) distintos. Los lugares y los no-lugares (Auge, 1994), los tiempos *atemporales* y los tiempos glaciales (Castells, 1998), en definitiva lo local y lo global, no son categorías absolutas, sino polos de un *continuum* (topo/cronológico) a partir del cual los sujetos temporalizan el tiempo universal y se posicionan en el espacio abstracto, componiendo *pastiche* o combinaciones de espacios y tiempos en los cuales negocian sus identidades ¹¹.

En su impresionante fresco de las *sociedades informacionales* Castells ha apostado por una nueva topología del espacio social en la que en principio puede atisbarse la posibilidad de superar las reminiscencias de una globalización pensada en y desde la dialéctica modernidad/posmodernidad. Es ésta la noción de red: topología de suyo vieja pero que ha cobrado un impulso renovado en la era de la información, pues «la sociedad moderna y los cambios que se han producido en ella favorecen la adopción de las redes informacionales como las formas más eficientes de organización. Una vez adoptadas y fortalecidas por la tecnología de la información, «las redes informacionales eliminan gradualmente formas organizacionales enraizadas en otras lógicas sociales» (Castells, 2000: 15). En principio podría pensarse que la noción de red habilita a Castells para superar la nostalgia por esas *otras lógicas sociales* que hallan su más depurada versión en la tradición filosófica kantiana: el ciudadano (sujeto de identidad), la sociedad (cosmopolita) y la acción (encuadrada en un espacio/tiempo). No obstante, su planteamiento incurre finalmente en tensiones que le impiden ir más allá de las lecturas más convencionales de la globalización.

Castells parte de dos axiomas que se nos antojan difícilmente conciliables en el plano teórico y que hacen que su propuesta se mueva en la ambigüedad. Por un lado sostiene que las redes informacionales dan *forma* a las relaciones de producción, consumo, poder, experiencia y cultura, y «tienden a afirmar el predominio de la morfología social sobre la acción» (2000: 15), afirmación tras la que se puede intuir una atribución de agentividad a la red que le acercaría a la noción de disposición de

la teoría del actor-red. Mientras que, por otro lado, afirma que las *estructuras* sociales son series de regularidades organizacionales producidas históricamente por actores sociales, constantemente desafiadas y en última instancia transformadas por una acción social deliberada. A lo que añade que la sociedad-red no es una excepción a esta ley sociológica (Castells, 2000: 22). ¿Son las redes disposiciones, actores de pleno derecho (actores-redes) o son *mera* superioridad morfológica? ¿Por qué, si se afirma el predominio de las redes sobre las acciones, siguen siendo los actores sociales los que *programan* las redes? Se sitúa así, nuevamente, en la matriz teórica convencional de la globalización y arrastra todo su lastre: acciones, sujetos, estructuras y sociedades.

Creemos que Ramos acierta plenamente cuando afirma que las tensiones del planteamiento de Castells son, en buena parte, consecuencia de no haber sabido sortear una dificultad recurrente en las ciencias sociales, a saber, la dualidad estructura/acción y sus binarismos correspondientes red/identidad, acción-hacer/identidad-ser: «su idea dramática de una sociedad informacional se estructura a partir de la contraposición agónica de un cambio estructural que se muestra en objetos, organizaciones o formas de hacer y comunicarse restrictivas, y de un eventual cambio social que será el resultado de los planes de conformación del mundo de los sujetos individuales o colectivos. En razón de esto, la lucha entre red e identidad se acaba planteando, al modo de Tournaine, como enfrentamiento entre el ser y el hacer»¹² (Ramos, 1999: 385).

Desde este sesgo, las estructuras (redes) sociales se conciben menos como estructurantes (posibilitadoras) que como estructuradas (como limitadoras); las redes, aunque morfológicamente superiores a la acción, no *hacen* identidad, ni mucho menos *son* identidad, pues el *ser* (la identidad), agazapada tras la unitaria presencia del sujeto, es necesariamente anterior al *hacer* y *orienta* este hacer. Ramos sugiere prescindir del concepto fuerte de identidad y sentido por el que apuesta Castells e invertir el sesgo: no hay más ser que el que es a partir de un hacer(se); la red no sólo no impide la identidad sino que la posibilita. De hecho, no hay más identidad que la que se hace en y a través de redes, de prácticas o disposiciones estructuradas y estructurantes. Quizás la tentativa de prescindir de los términos (o

inscripciones) que nombran los polos del dualismo (acción/estructura, identidad/red) y sustituirlos por otros términos (otras inscripciones) que indiquen su umbral de saturación sea más que un *juego de palabras*¹³.

En un artículo reciente (Urry, 2000), John Urry se pregunta cuáles son las metáforas o inscripciones adecuadas para dar sentido a los complejos procesos de transformación de las sociedades globales. Encuentra la respuesta en las *topologías sociales* de Mol y Law (1994): éstas son, en orden creciente de complejidad morfológica, las regiones, las redes y los flujos. Lo más llamativo de esta propuesta es que retoma el pulso simmeliano de atribuir agentividad a las formas sociales (Simmel, 1988). Es sin duda el *topoi* de los flujos el que más productivo resulta para abordar la complejidad, pues supera las *agujetas* que advertíamos en el concepto de sociedad (al que correspondería la topología de las regiones) y resuelve algunas tensiones que, como hemos advertido en el empleo que Castells hace de él, genera el concepto de red. En la topología de los *fluidos que fluyen*, ni fronteras (noción sólo asumible en las regiones) ni relaciones entre nodos (características de las redes) marcan la diferencia entre un lugar y otro. Los flujos trazan fronteras efímeras que permiten goteos y desaparecen sin que las relaciones se fracturen. Los fluidos globales son movibilidades de personas, información, objetos, símbolos, etc. que se mueven caóticamente entre regiones y redes. Estos fluidos no muestran un punto claro de partida: se mueven sin un propósito claro y no precisan de un estado final. Son movimientos desterritorializados (rizomáticos más que arborescentes) que responden a temporalidades específicas (no cronológicas o cronométricas).

En lo que a su identidad toca, los flujos son híbridos. En ellos, lo humano y lo no-humano están imbricados y no pueden ser analizados por separado con arreglo a binarismos como sociedad/naturaleza o humanos/no humanos. Por tanto, «las concepciones de la agencia que se centran en la capacidad humana de atribuir sentidos a las cosas o seguir una regulación social no se compadecen con la complejidad de esta topología social. La agencia no es una cuestión de humanos actuando con independencia de objetos en términos de su capacidad de atribuir significados o seguir reglas. Si no hay un ámbito autónomo de agencia humana,

no ha de ser pensado como un nivel distinto de la realidad social que es consecuencia de la acción humana, o de acción basada en sus capacidades específicas» (Urry, 2000: 194). Si todas las entidades sociales implican redes de conexión entre humanos y no-humanos no existen sociedades humanas como tales. No existe tal cosa llamada sociedad. Es necesario cambiar de óptica y pasar de lo social como sociedad a lo social como movilidad, como disposición.

Ahora podemos abordar las objeciones que el tecno hace al retrato que de él elabora la sociología de la globalización. No serán éstas objeciones ni deliberadas ni intencionales, sino que se mostrarán en disposiciones, en un hacer(se) concreto que satura y resignifica las categorías que la sociología de la globalización emplea, un hacer(se) que es, por otra parte, irreductible al sentido en que la sociología, en sus distintas variantes, lo encierra: señal simbólica de un pretendido *geist* cosmopolita en las visiones más modernizadoras, bien de consumo sujeto al proceso general de mercantilización de la cultura en las más apocalípticas o estrategia de reanclaje o reterritorialización, reserva de sentido de las dinámicas globales alienantes, en las más ingenuas y reactivas. Es a estas resignificaciones de las categorías de espacio, tiempo, identidad, flujo y la más genérica de globalización a las que la sociología, investida de su nueva condición de ciencia de las disposiciones, tendrá que abrirse, dando cuenta de las objeciones que el *objeto tecno* elabora mediante la movilización de sus recursos retóricos y materiales.

4. Global tecno

Las músicas y culturas tecno se caracterizan por dinámicas globalizadoras y por un deseo de globalidad ¹⁴, de traspasar e invalidar las fronteras y límites entre estilos musicales, generaciones, campos de experiencia, lugares y también entre cuerpo y mente, racionalidad, emoción y sensualidad, tanto en la composición musical como en la escucha, donde se redefinen las nociones de autor, público y concierto, nociones desde las que tradicionalmente se concebían la identidad y la acción.

4.1. EL TIEMPO DEL TECNO: RITMO, MEMORIA SONORA Y UTOPIA

En el tecno el ritmo ocupa un lugar primordial, la polirritmia prevalece sobre la melodía. La música tecno sigue el «teorema funk» de James Brown: tratar cada tono como un ritmo y sincronizarlos en texturritmos, en ritmomelodías que se entretujan formando laberintos sonoros. La forma rítmica no es una mera combinación de elementos, de sonidos o de movimientos, sino una estructura que se impone, algo nuevo, un tipo especial de disposición. Los ritmos constituyen ciertos tipos de orden detectados en los fenómenos de percepción y de memoria, «un sentimiento de regularidad en el infinito» (DJ Spooky, 1997: 6). Este acento rítmico del tecno está estrechamente relacionado con la escucha global buscada, en la que el cuerpo toma parte y el sonido excita tanto las facultades intelectuales como las sensuales. Los ritmos biológicos regulan las diferentes actividades corporales y el ritmo también corresponde a la «pulsación del pensamiento» (*Ibidem*). Los ritmos compartidos favorecen las relaciones, refuerzan los lazos comunitarios, nos ligan a un entorno, nos arraigan en el medio en que vivimos ¹⁵. Los ritmos sociales, como los biológicos, contribuyen a la creación de un presente común gracias a la sincronización de individuos y grupos, o mejor dicho, de presentes comunes de los grupos que comparten una organización rítmica particular en un momento dado. En música, el diseño rítmico se constituye de variaciones de valores de intensidad combinadas con las de sonoridad, de timbre, de movimiento (disminución de la velocidad, aceleración, etc.). Así podríamos decir parafraseando a DJ Spooky que la modulación rítmica, tanto en la obra musical, en la labor del DJ, como en la organización temporal de lo cotidiano, establece construcciones, estructuras, órdenes, en un tiempo encogido que se repite en espiral, desarrollándose como un flujo.

La fiesta tecno, en la *rave* ¹⁶ o en la discoteca, constituye una situación de efervescencia social, donde nos encontramos con un tiempo que articula lo efímero y lo periódico, la plenitud del instante vivido, de la ocasión que la música y los otros proporcionan y la repetición periódica de dichas situaciones. Dicha periodicidad contribuye a dar un ritmo al devenir en el seno de un

esquema cíclico, un ritmo hecho de momentos de efervescencia y de intervalos que, en la realidad, no están tan claramente separados como las cifras negras y rojas del calendario. Pues toda una serie de redundancias, ecos, recuerdos «contaminan» los días laborables. El *kairos*, esto es, la figura temporal que representa la atención a la oportunidad, corresponde también al tiempo de la efervescencia, en este caso, estar atentos al buen momento para la ocasión de la fiesta, conseguir el buen contacto para la buena rave. El *kairos* introduce parámetros que desbordan el marco del instante, como la espera o la anticipación del buen momento para la explosión efervescente, que debe más a la intuición que al cálculo racional. Lo mismo sucede con la vigilancia tensa a la espera de la buena ocasión, que es en sí misma una especie de efervescencia interior. Las situaciones de efervescencia social muestran el carácter múltiple de los tiempos sociales. Tienen lugar en un marco instantáneo, pero gracias a la periodicidad y al *kairos* se inscriben en la duración.

El tecno contiene una pretensión de novedad radical, apoyada en la utilización y la importancia de las nuevas tecnologías de composición y difusión. Sin que esto signifique la adopción de una ideología progresista o científica. El uso de las tecnologías en el tecno corresponde a la banalización de dichos útiles y a menudo obedecen a una lógica de la recuperación, el reciclaje y las chapuzas caseras, que vuelven «orgánicas» a las máquinas, sucias, chirriantes, accidentadas, personalizadas, lejos de la frialdad *high-tech*.

La búsqueda de la novedad se acompaña de una dimensión utópica, de experimentación de mundos posibles, de exploración de virtualidades, en el tratamiento del sonido, en la relación con los otros y con el cuerpo, así como en la creación de redes de contacto, distribución, creación y venta, en la formación de estructuras económicas ligadas a la creación y a la difusión musical (sellos discográficos, organización de fiestas, etc.). La fiesta y la creación musical tecno son también ejemplos de la «función utópica activa»¹⁷, íntimamente ligada a la efervescencia social. La importancia de la dimensión virtual, de la creación y atención al descubrimiento de mundos posibles explica los múltiples vínculos e interés de ciertos artistas tecnos por las vanguardias musicales y literarias del siglo pasado, así como por la literatura

de ciencia ficción, que muestra cómo en una misma realidad coexisten distintas posibilidades. El interés de algunos de estos músicos por la filosofía, especialmente por autores como Gilles Deleuze¹⁸, reside en esa misma razón, expresar la multiplicidad en el seno de una unidad, la riqueza del universo de posibles. Nombres como Stockhausen, Cage, los precursores de la música concreta Schaeffer y Henry, los minimalistas americanos, y dentro de la literatura Burroughs y el *cut-up*, el Oulipo, Dada y Schwitters, aparecen a menudo en las entrevistas con estos músicos. No se trata sólo de referencias, o de guiños¹⁹ en los seudónimos y títulos de canciones, sino también de la adopción de técnicas y actitudes, recogiendo una filiación y recreando una herencia. Haciendo por lo tanto de la defensa de la novedad radical un elemento de vinculación con el pasado. La novedad, la exploración de mundos posibles que afloran al actual, tiene una dimensión estética y política. La música se vuelve interesante cuando empieza a ser un poco atormentada (Matt Herbert, alias RadioBoy, Wishmountain, Dr Rockit, Herbert). Crear una música inquietante, desconcertante, mostrando la extrañeza comprendida en las cosas simples pero un poco retorcidas, confusas, desconcertantes (Aphex Twin), no es una acción neutra sino política, una exhortación a la acción al extraer al oyente de sus hábitos y proponerle materias sonoras nuevas (David Thrusell, alias Black Lung, Soma y Suog; Richard Pinhas).

La pretensión de novedad radical es defendida por estos músicos con argumentos que recuerdan a los de las vanguardias artísticas y también con proclamaciones milenaristas que corresponden a la impresión de estar viviendo una nueva era. Las nuevas tecnologías confluyen así con ecos arcaicos. Por otro lado, la pretensión a la novedad radical no supone romper con el pasado, ni la abolición del devenir al establecerse en un presente puntual sin vínculos con las experiencias pretéritas. La creación musical tecno pretende crear lo radicalmente nuevo sin romper los vínculos con la tradición, con memorias e imaginarios colectivos de otros grupos y tiempos. El tecno tiene en común con las utopías el sentido de la redención del pasado, esto es, el deseo de realizar lo que nuestros predecesores intentaron, demostrar que el pasado no está cerrado; en este caso, en lo que concierne a la creación musical, que

en ella residen virtualidades, potencialidades que piden ser explotadas, desarrolladas, liberadas. La redención constituye una síntesis o transcodificación de tiempos heterogéneos en una unidad múltiple y es posible porque el pasado está inacabado. La cita entre generaciones a través de la creación musical muestra que en el pasado es «aún no». En las utopías el deseo se convierte en el principio de organización que también da su forma al tiempo. Se produce una diferenciación cualitativa del tiempo gracias a la experiencia absoluta del ahora de los que se embarcan en la utopía, así como por su atención tensa al devenir, con el fin de aprovechar el momento propicio. En el origen de las utopías se encuentra la espera expectante, la creencia en que aún se puede esperar algo de lo que sucede, el «aún no» de la consciencia utópica y alegórica de la historia (Benjamin, 1975). Pues, como dice Ernst Bloch, «el corazón del instante del acontecer presente es ese hueco indeterminado donde todo comienza» (1959: 21). Es un «Aún no», un «Ahí no». La utopía representa así «la voluntad última de estar verdaderamente en el presente» en la apropiación recíproca del instante vivido. Este «Aún-no en proceso», hace que la utopía sea el verdadero estado de lo inacabado. Las utopías intentan reparar los estragos del tiempo histórico moderno, la desconexión entre el espacio de la experiencia y el horizonte de espera, pues expresan el deseo de ligarse al futuro, como la nostalgia es el mismo deseo de vínculo hacia el pasado. El misterio cuya oscuridad nunca se aclara es el presente más concreto, el instante vivido, «el instante oscuro»: el enigma real del mundo donde sólo la consciencia utópica puede penetrar, pues el instante escapa a la toma de conciencia, que siempre se ejerce sobre lo inminente y el pasado próximo.

De tal forma que en el tecno la innovación, la invención moderna de lo nuevo, no significa la invalidación de la experiencia. La experimentación no se opone a la experiencia, sino que se alimenta de ella, de ese tiempo y trabajo condensados en los discos pasados. Los procedimientos de *sampling*²⁰ permiten la introducción de extractos de obras musicales de otros tiempos en las nuevas composiciones, así como los DJs al hacer su *mix*²¹, van a mezclar discos nuevos y viejos en sus actuaciones. A partir de los discos de vinilo, de las músicas ya grabadas que

constituyen una forma de trabajo y de tiempo condensado, los DJs pueden crear y distender un nuevo tiempo gracias al *mix* y al juego con los platos. Buscan vinilos olvidados en anticuarios y viejas tiendas de discos polvorientos. A diferencia de los coleccionistas, no buscan tesoros y rarezas que restituyan su valor pretérito en la escucha, sino que van a darles una nueva vida dentro de nuevas composiciones, sonando en *raves* y clubes, junto a otros sonidos y músicas. Estas músicas no sólo llevan al oyente al pasado del que provienen dichos extractos musicales, sino que contribuyen a la creación del presente, de la música nueva. La utilización distinta que se hace de estas grabaciones muestra que no era música muerta, que aún tenía cosas que decir, potencialidades que desarrollar, virtualidades que actualizar. La relación entre el *sampling* y la memoria tiene un doble aspecto, por un lado ligar secuencias de la memoria de los compositores que van a integrar en sus obras presentes sonidos de su pasado, de su infancia, de su tradición familiar, y por otro lado vincular memorias de grupos distintos a través de las distintas tradiciones musicales, vincularse a otras familias, grupos, generaciones e incluso recuperar sonidos de la generación de sus padres que éstos nunca escucharon, dar a músicas marginales los oyentes que merecen y que nunca tuvieron, rescatarlas del olvido y de lo irreversible²².

La relación con tradiciones musicales y artísticas pasadas no se reduce al *sampling*, a la introducción de extractos musicales ajenos en las composiciones actuales, sino que comprende también el préstamo de prácticas y técnicas de composición adaptadas a las condiciones actuales. Así, por ejemplo, el procedimiento del recorte que relaciona los *breakbeats* de la tecno con las percusiones africanas. El tambor principal en la música del sudoeste de África sirve para recortar y combinar los otros ritmos en el seno del conjunto, produce líneas que se entrecruzan e interfieren con los demás ritmos provocando sorpresas, el choque de un redoble inesperado, vacíos y perturbaciones a veces discordantes que introducen accidentes en el desarrollo musical. Esta manera de afrontar la ruptura, sin disimularla sino disponiéndole un lugar es retomada por la utilización de *break-beats* en las músicas tecno: esas sorpresas rítmicas que interrumpen la secuencia sonora en curso, provocando bifurcaciones, obligando a los que bailan a reajustar el movimiento, como

en la *drum'n'bass*²³. El *collage*, la citación, el *cut-up* a la Burroughs, los procedimientos aleatorios de composición son otras tantas técnicas tomadas prestadas a las vanguardias musicales y literarias del siglo pasado²⁴.

Los accidentes y errores, los ruidos imprevistos, constituyen un elemento importante de la composición. En su interés por la imperfección que dota de un aspecto más humano a su música (como dice Matt Herbert, «elimina los accidentes, eliminarás la humanidad»), muchos de estos músicos prefieren conservar los sintetizadores analógicos o rescatar las antiguallas tecnológicas. Como las vanguardias del siglo pasado estos músicos practican el «*détournement*» y la desestructuración en el uso de materiales sonoros, en el *sampling* omnipresente, donde se busca a menudo el humor y lo insólito. En el caso de los compositores tecno la búsqueda de lo insólito, del malestar y la turbación que provoca la inquietante extrañeza de lo cotidiano a través del *sampling* coexiste con una preocupación por la memoria, por la fijación del recuerdo, del tiempo que pasa. Su *sampladelia* es desfamiliarizadora pero anti-concreta. A diferencia de Schaeffer y Henry, no disuelven la memoria sacando los sonidos cotidianos de su contexto o resucitando los discos olvidados en el pasado, sino que juegan con el recuerdo como un componente del *sampling*: «Cuando *sampleas* tomas una pequeña instantánea, captas la atmósfera, la temperatura, un recuerdo y construyes un álbum de fotos» (Matt Herbert, 2000: 38). «Los sonidos son producto de mi memoria, incluyendo los que no he experimentado directamente, como un *dejà vu*. Como una escena sacada de las películas de mi memoria, aunque no pueda decir de qué película exactamente» (Susumu Yokota, 2000: 12).

4.2. ESPACIO TECNO: DE CÓMO LOS SONIDOS Y LAS MASAS RÍTMICAS JUEGAN A HACER Y DESHACER TERRITORIOS

Los participantes en la fiesta tecno experimentan la articulación entre la extrañeza que suscitan un espacio y un tiempo excepcionales y el arraigo en esa nueva situación, en ese espacio

y en la masa que se forma. Según el músico Susumu Yokota, cuando afirma querer crear varios estilos de música como medio de volver a sus raíces, la noción de raíces equivale a «momentos fugaces de identificación con fenómenos sónicos emergentes» (2000). Así se construyen los territorios fugaces de la *rave* y de la masa tecno. Los *ritornelos* (Deleuze y Guattari, 1980: 397) y los diferentes procedimientos rítmicos sirven para desterritorializar y también para marcar un territorio. El territorio se crea desde el momento en que hay expresividad rítmica, esto es, constancia temporal y alcance espacial, emergencia de cualidades propias. Los *ritornelos* –cantinelas, cantos, movimientos rítmicos– sirven para disponer territorios, pero también para salir de ellos, para desterritorializar. La música tecno tiene una función catalítica en el seno de estos grupos. Aumentan la velocidad de los intercambios y de las reacciones asegurando las interacciones entre elementos, individuos, privados de afinidad llamada natural, que podrán así formar masas organizadas.

En los comportamientos rítmicos, la recurrencia de grupos rítmicos, musicales u otros, está ligada a manifestaciones motrices. El movimiento es fuente de satisfacción y la excitación aumenta con la armonía entre la percepción rítmica y la actividad motriz²⁵. La excitación y la eficacia afectiva crecen cuando se hace de la experiencia rítmica una experiencia social, como en el caso de las masas rítmicas. Este término acuñado por Elias Canetti en *Masa y Poder*, nos sirve para caracterizar a las masas tecno de las *raves*, discotecas, festivales o desfiles. Las masas rítmicas o vibrantes andan o bailan siguiendo una excitación común. Son efímeras, espontáneas y actúan en la efervescencia. Amorfas por oposición a las masas de individuos organizadas, jerarquizadas y afiliadas a un líder o a una institución, según un sistema de creencias que ordena el espacio y el tiempo. Las masas rítmicas se constituyen bajo la influencia de factores físicos y de condiciones externas. Son por lo tanto sensibles al kairós, a las variaciones del ambiente social y natural, incluso meteorológico, que provocan el momento oportuno.

Las masas rítmicas manifiestan el deseo de ser más numerosas, de ser «más ahora mismo». La marcha y la danza con el ruido de los pies que las acompañan dan a los participantes la ilusión de ser más numerosos. También ejercen, por el

ritmo, una fuerza de atracción sobre aquellos que están cerca. El número parece tener la capacidad de captar y de incorporar. Prolonga el poder del tacto y de la mano, al reforzar la resonancia por el número de participantes que repiten los mismos gestos. La cohesión en estas masas reside en el contagio afectivo. La participación afectiva no es moral, no se tienen en cuenta la cualidad y el valor de los sentimientos de los demás. La forma prima sobre el contenido. El contagio afectivo de las masas se basa en la imitación de movimientos y expresiones. En estas masas no son sólo iguales y equivalentes los participantes, sino también los miembros del cuerpo que realizan los mismos gestos al unísono, como si de un cuerpo único se tratara. Esta imitación suscita sentimientos, tendencias e impresiones semejantes que no resultan de una comprensión recíproca, sino de la resonancia entre los miembros de la masa. Gracias a la empatía, cada uno se ve arrastrado por la alegría general, llevado por una corriente. Su ritmo es arrastrado por el de la muchedumbre. La masa da un tiempo que sincroniza sus miembros. El ritmo actúa en ella, pues captar un ritmo no es otra cosa que dejarse captar por él. Este contagio y esta resonancia son recíprocos y acumulativos, una especie de *feed-back* positivo en un movimiento cíclico como una avalancha. Las masas rítmicas a menudo se ofrecen en espectáculo. La masa tecno es espectáculo para sí en *raves* y clubes, y para los otros en los casos de desfiles y manifestaciones ²⁶.

La música, siguiendo a Deleuze y Guattari (1980), posee un poder, intenso y colectivo, de desterritorialización. Mientras que el ritmo constituye un marcaje de territorio, su devenir expresivo es un factor de desterritorialización. El *ritornelo*, según estos autores, consta de tres aspectos: el esbozo de un centro estable, estabilizante y tranquilizador dentro de un universo caótico, descontrolado y descontrolable, la organización de un espacio, de un «hogar» en ese universo caótico, y la apertura de ese círculo, salir y dejar entrar lo distinto, las virtualidades externas, improvisar, unirse al mundo y confundirse con él. El espacio de la *rave* y de la escucha tecno en general comprende estos tres aspectos ²⁷.

La difusión de la música electrónica ofrece mayores posibilidades de juego con el espacio que otras músicas dependientes de un conjunto de instrumentistas, se trate de una

orquesta o de una banda de rock. La *espacialización* del sonido constituye uno de los aspectos que caracterizan la música electrónica. El espacio pasa a ser un parámetro de la composición como en el caso de Stockhausen, las posibilidades de movimiento de los sonidos son tomadas en consideración, así como la multidimensionalidad de la escucha espacial en función de la localización de las fuentes sonoras. En la música electrónica se pierde la centralidad del intérprete que focaliza miradas y oídos. Los DJs no ocupan el centro de la escena, ni se elevan sobre el público. El sonido no sigue una línea que va del intérprete al público, sino que los envuelve y los sorprende, acentuando la pretensión del tecno de lograr una escucha musical donde todo el cuerpo tome parte ²⁸. En esto consiste el espíritu de la *rave*, que puede darse en otro tipo de fiesta tecno, en encontrarse con sonidos desconocidos que son a la vez «ruido y *funk*», que no son sólo sonidos inmóviles, sino, como dice Dj Scud, «algo hacia lo que te puedes mover».

4.3. IDENTIDADES-FLUJO: OBRA, AUTOR Y PÚBLICO COMO HÍBRIDOS EN DEVENIR

La música tecno supone una dimensión colectiva de la creación musical. Dicha dimensión colectiva que redefine los roles y distinciones entre autor y público recubre varios aspectos. En primer lugar constituye la apertura de la creación musical a aquellos que no son músicos. El tecno hereda así la lógica *punk* de la desaparición de barreras y la efervescencia creadora en la afirmación de que todo el mundo puede subirse a un escenario y tocar. En este caso, todo el mundo con un mínimo equipamiento técnico, un ordenador con los programas adecuados, un *sampler* o hasta una grabadora ²⁹, puede hacer música desde su casa y encontrar una estructura independiente para grabar, difundir y programar dicha música, o hacerlo él mismo a través de los útiles informáticos. Esta accesibilidad de los medios de composición y difusión vuelve a la creación musical más abierta y favorece el deslizamiento, la comunicación entre el mundo de los autores y el del público. La disposición de

materiales sonoros en la red, que no sólo suponen la difusión directa entre el autor y el oyente sino la posibilidad de que este último retrabaje la pieza, añada o quite sonidos, modifique y recree lo que escucha, acentúa este elemento. Muchos músicos tecno comenzaron siendo fans, «trainspotters»³⁰ de otros. Por otra parte la obra no se considera un objeto acabado propiedad del autor. Del mismo modo que las músicas pasadas son reutilizadas y recreadas en la nuevas composiciones, éstas pasan a formar parte del mismo movimiento, como lo ponen de relieve los múltiples *remixes* o su difusión en la red para favorecer esa dinámica de reutilización. Estas músicas electrónicas están siempre sin acabar, siguen así la lógica de la utopía.

En segundo lugar, el ritmo subraya también el carácter colectivo de la creación musical, la colaboración entre el autor, el interprete y el público. El ritmo da el protagonismo a estos dos últimos, al momento de la interpretación y la escucha sobre el de la concepción. La creación es una acción-flujo que produce un deslizamiento que borra distinción entre intérprete, autor y espectador. En las artes rítmicas la ejecución y la escucha son los que dan el ritmo. En el baile o la poesía se deben pronunciar las frases y ejecutar los gesto para que adquieran ritmo. Debe ser reconocible, reproducible e identificable por el oyente o el observador. La memoria que rige el aprendizaje y la comunicación siguiendo procedimientos rítmicos repite un orden, una secuencia. Esta forma de memoria rítmica remite a una instancia popular o comunitaria. Retomando la imagen de García Calvo, para poder hablar en coro, en común y al unísono, hay que hablar de memoria, *par coeur*, de corazón, según la expresión francesa. De manera que aquel que habla o actúa de memoria, lo hace, en cierta manera, en coro. De esta forma el protagonismo rítmico del tecno constituye un elemento que lo liga a la tradición y, casi diríamos, a modos de expresión y comunicación de las sociedades tradicionales, en otro ejemplo de esta dinámica globalizadora de novedad y arcaísmo, de creación de devenir presente sin olvidar, redimiendo, el pasado. Este tipo de procedimiento aparece también en ciertos momentos de creación, como las improvisaciones musicales donde cada momento inspira al siguiente, cada músico reacciona a lo que los otros acaban de

tocar. Las impresiones recibidas se imprimen en un mecanismo cuyo movimiento alteran. Los sonidos interactúan con los recuerdos sonoros. Una verdadera creación colectiva se establece con el público cuando ya está preparado para lo que la música va a expresar. El auditorio crea el clima que permite al interprete o al orador «hablar» con una gran libertad. Lo que no significa que el público y los músicos sepan qué es lo que va a pasar. La costumbre y la espera favorecidas por la repetición crean el contexto del que saldrán las sorpresas si hay suerte, si el momento presente hace valer su fuerza. La improvisación consiste no en programar lo que va a decirse, tocarse o suceder, sino en crear las condiciones que favorezcan la creación, la comunicación, la colaboración. Las *raves* o demás fiestas y encuentros tecno en discotecas son otro ejemplo de creación colectiva rítmica entre el DJ y la masa de los que bailan. Así, según las palabras de Derrick May (DJ de Detroit, pionero del movimiento tecno y creador en 1986 del sello independiente Transmat, una de las primeras compañías tecno) un buen DJ no sigue ningún programa, no sabe con antelación el orden de los discos que va a hacer escuchar. Como un maestro de ceremonia, el DJ «*works for the crowd*», debe sentir las reacciones de la muchedumbre, trabaja con y para ella. Su capacidad de observar, de captar el ambiente que emana de la pista de baile, determina la elección de los discos, en un bucle rítmico entre la sala y la cabina del pincha.

La improvisación en música, pero también en la disposición de la vida cotidiana y de las trayectorias biográficas, está íntimamente ligada a los nuevos comienzos, al hacer el camino en el propio caminar, al devenir que se crea en el surgimiento del presente. Volver a empezar es vivir. El acto libre es el que se hace haciéndose, no en la previsión, sino en la invención y la improvisación. Se confía, se acepta el devenir, se instala uno en el movimiento, ya que todo es pasajero, las bifurcaciones se suceden, los momentos de incertidumbre serán también efímeros. El gusto por la aventura y la improvisación, así como por las bifurcaciones y los nuevos comienzos, manifiesta el deseo de no imitarse a sí mismo, de no sucumbir a una identidad hecha de la mera repetición de sí. Múltiples desdoblamientos operan. Estos desdoblamientos se manifiestan en la polivalencia

artística y estilística de estos músicos, cuya falta de unidad, pasión por la dispersión e identidad-flujo —«aprendo, vivo y transcurro como un flujo» (Spooky, 2000)— se refleja en el juego de seudónimos, de heterónimos, que un mismo músico crea para dar salida a sus distintas composiciones musicales. En el juego del anonimato y de los heterónimos el nombre verdadero, oficial, puede ser uno más que forma parte del juego. Como en el disco de Aphex Twin cuyo título es «Richard James», el nombre del autor, y en cuya carátula aparece una lápida con dicho nombre, sin que sepamos si se trata de un montaje o la verdadera tumba de un hipotético gemelo³¹. Este auto-extrañamiento llega al punto de que en muchos discos tecno el nombre del artista y el título de la canción son indistinguibles, produciéndose un deslizamiento gramatical entre el sujeto y el objeto (predicado), entre quien hace algo y lo que hace: la identidad como un hacer(se), en detrimento de un ser, se lleva así a su forma más paroxística.

La fiesta tecno favorece el desleimiento de la identidad personal en las masas rítmicas. El énfasis recae en la simetría de la relación, la similitud y el sentimiento de estar juntos. Las conciencias vibran al unísono, sin intermediarios. El arraigo rítmico supone una sincronización sin puesta en orden ni programa, en una disposición acéfala, sin centro, un ajuste perpetuo de comportamientos, de ideas y actitudes, sobre una base afectiva, una disposición orgánica de las diferentes partes, referida a la relación de los individuos entre sí y con su entorno, en la participación a un mismo ambiente. Los cuerpos se organizan entre sí y forman un cuerpo común que tiene sobre ellos un efecto retroactivo, siguiendo un ritmo de atracción-repulsión, de pérdida en la multitud y de soledad, en la dialéctica yo-nosotros.

El ritmo destruye la consciencia ordinaria haciendo estallar sus defensas. Los participantes en el ritual siguen formas melódico-rítmicas que tienden a acelerar los ritmos vitales. Una vez asimilado este ritmo en una forma bailada y convertido en un automatismo, se opera un pasaje repentino a otras formas rítmicas. El choque producido por el cambio rítmico y la incitación inmediata hacia una forma diferente provoca una ruptura en la voluntad consciente y la entrada en trance (Danielou, 1978: 82). El contraste entre las situaciones ordinarias y la escucha musical da

lugar a este sentimiento original de libre creación imaginativa. Gracias al ritmo que duerme y arrulla el alma, nuestra facultad de percibir oscila de lo mismo a lo mismo, y se desacostumbra de esos cambios incessantes que, en la vida diaria, nos devuelven siempre a la consciencia de nuestra personalidad. La noción de *Verfremdung*, empleada por Bertolt Brecht, describe bien ese estado de desdoblamiento. En su caso a propósito del actor que guarda la distancia con su personaje en una relación de extrañamiento. Desdoblamiento de comediante que corresponde bien tanto a los músicos y DJs que juegan con identidades y nombres, como a los participantes que despliegan sus encantos dejándose llevar por el bucle rítmico y la resonancia colectiva en la escena de la pista de baile. El actor, según Brecht, debe mostrar el personaje al público, ser al mismo tiempo el que muestra y lo mostrado. Los teatros antiguo, medieval y asiático consiguen este distanciamiento ayudándose con máscaras, con la música o la pantomima, que impiden la identificación y reposan más sobre una base de sugestión hipnótica. La contradicción y la diferenciación entre actor y personaje están constituidas por la manera en que las diferentes características se contradicen: actuar y vivir, tener una percepción interna del otro, hacer la demostración del personaje e identificarse con él, son dos procesos antagonistas que se unen en el trabajo del actor (Brecht, 1979: 27-48). El mismo cuerpo contiene dos personas y también dos tiempos opuestos vividos por el público, el tiempo de la realidad y el de la representación, de la acción ritual o hipnótica, del sueño. La descripción del trabajo del actor como el que duerme y se sueña a sí mismo o el sonámbulo, es un buen ejemplo de la experiencia identitaria facilitada por los ritmos. Para observadores de la vida social como Gabriel Tarde o Jean-Marie Guyau, el doble constituye la manifestación mayor de la sociabilidad. La duplicidad, al permitir una multiplicidad de rostros, de máscaras, es, de hecho, una resistencia a la identidad, a la recepción de rasgos fijos, inmutables y coherentes. Rasgos distintos e incluso contradictorios se expresan sin esconderse en aras de una pretendida coherencia individual, se experimentan bajo la forma de sinceridades sucesivas, como hacen los músicos tecno con sus heterónimos estilísticos.

4.4. FLUJOS GLOBALES DE MEMORIAS, SONIDOS, OBJETOS Y CUERPOS

En las composiciones tecno lo que se crea no es una mezcla de cosas previamente existentes: se crea algo nuevo, una nueva articulación de cosas que han dejado de ser lo que eran y constituyen un flujo, una nueva disposición, irreductible a la lógica sociológica del mosaico o el pastiche. La transcodificación (digitalización o conversión de sonidos, textos, ruidos y músicas de procedencia dispar en un mismo código que las hace compatibles) que la tecnología posibilita da lugar a esta nueva y más compleja articulación. En esta transcodificación un medio que no es unitario, que existe por repetición periódica, un conjunto de sonidos junto a la memoria y el imaginario unidos a dichos sonidos, sirve de base a otro, se establece sobre otro, se disipa o se constituye en el otro. Como partículas de polvo que siendo las mismas nunca toman la misma forma al esparcirse, como la vaguedad de la memoria³². En la utilización de máquinas y tecnologías, nuevas o no tanto, las máquinas se cargan de afectos: la memoria familiar obrera, la memoria personal de los primeros magnetófonos y ordenadores, el *home studio* que supone la integración de los útiles de composición y difusión en el espacio íntimo del hogar y la relación personalizada, ritualizada, corporeizada, con las distintas máquinas «arregladas» al gusto del autor. Como dicen estos músicos, las máquinas se vuelven orgánicas, pero también sirven para desorganizar, desterritorializar, maquinizar los sonidos humanos, como en el caso del tratamiento de las voces en el tecno: su robotización, sampleado que vacía las voces del sentido de las letras. Las tecnologías informáticas e internet contribuyen a esta fluidez global, a este proceso de hibridación, al ignorar la separación entre emisión y recepción, composición e interpretación, natural y artificial, humano y no humano.

El ritmo es un ejemplo de este *entredos*, del paso transcodificado de un medio a otro, de la comunicación y coordinación de elementos heterogéneos. El ritmo y su articulación oscilatoria de repetición y variación producen una diferencia por la que se cambia de medio, por la que nos deslizamos a otro mundo. El territorio se forma a nivel de cierta descodificación,

del establecimiento de una distancia, de un extrañamiento, en un lugar de paso de distintos flujos. La polirritmia y experimentación rítmica que caracteriza las músicas de Aphex Twin o de los músicos que comparten la etiqueta *drum'n'bass* acentúa el juego de la repetición y de la variación, de la instalación confortable en una secuencia rítmica repetida y los movimientos a ella asociados con la posible pérdida de consciencia adyacente, y de la sorpresa, del *breakbeat* que viene a romper y modificar la secuencia sacando al bailarín de su letargo, obligándole a tomar consciencia de nuevo de la música y de la situación. El *mix* o el *sampling* en música, como el *collage* en literatura o en pintura, unifica distintos materiales, sonidos en este caso, encontrando un vínculo entre ellos, a menudo inesperado e insólito, captando el flujo del momento. Haciendo realidad la ecuación $1 + 1 = 3$. El DJ juega con la articulación entre improvisación y experimentación. La cultura de los platos, afirma Spooky, en su relación «orgánica» con la tecnología, induce una ética móvil, cambiante, un movimiento perpetuo. El deseo de experimentación, de romper con las reglas, le lleva a construir mezclas «caóticas e históricas» que no respetan las buenas formas y maneras. Los procedimientos de transcodificación también corresponden a la utilización de imágenes en la creación tecno, los llamados VJ's (Video-jockeys) y las instalaciones audiovisuales creadas por estos artistas, que no se limitan a los discos, clubes y *raves*³³.

El *sampling* permite considerar las tradiciones musicales pasadas como un gigantesco archivo del que tomar sonidos para las composiciones actuales. Los músicos tecno consideran que ese archivo concierne a todas las músicas, las llamadas populares: rock, *pop*, *soul*, *funk*, *jazz*, *dub*... y las cultas, así como las músicas folklóricas, y también otros géneros como las bandas sonoras de películas o las sintonías de la televisión. Esa consideración de archivo sonoro abarca también los sonidos no considerados música, los ruidos. Así ruidos de la vida cotidiana³⁴: electrodomésticos, conversaciones telefónicas, juguetes, máquinas, coches, etc. pasan a integrar las composiciones musicales. La integración de los ruidos como sonidos con el mismo valor que los demás también incluye la creación sintética de sonidos en el límite de lo audible, la experimentación con las barreras de la percepción auditiva

y con el par placer/dolor en la escucha. Las voces también se tratan como los demás sonidos, como texturas, y no como portadoras de un mensaje, la textura de la voz, su grano, prima sobre el significado de las letras.

En el tecno también se produce una fluidez y un fluir de cuerpos, sensaciones y sentimientos. Podemos llamar libido a los sentimientos que dan cohesión a las masas rítmicas del tecno. La hipnosis no es sino otra forma de expresión de la voluntad de la fuerza erótica. El erotismo está en el centro de la «manera de ser del cuerpo» que es el entrar en trance. Todo trance es siempre en cierto sentido un trance sexual, como los gestos rítmicos encuentran en la sexualidad un modelo natural. Gilbert Durand habla de un «gigantesco complejo mítico» (Durand, 1969: 55) engendrado por el gesto sexual rítmico, isomorfo del fuego, del calor obtenido por frotación rítmica, de la obsesión del ritmo sublimada en la música. «Todas las ensoñaciones cíclicas relativas a la cosmología, a las estaciones, a la producción xílica del fuego, al sistema musical y rítmico, no son más que epifanías de la rítmica sexual» (*Ibidem*: 389). Podríamos ampliar esta enumeración con los comportamientos de las masas rítmicas ligadas por una especie de atracción erótica. La equivalencia y la continuidad de los cuerpos y de los seres, que se encuentran también en el «cuerpo común» de la orgía (Bataille, 1957), las caracteriza. La masa tecno transpira sensualidad. Sus miembros juegan el juego de la seducción gratuita, de la mirada, pero sobre todo del sentir la presencia de los otros cuerpos en la oscuridad de la pista de baile, dejando que los movimientos entren en resonancia. En un cuerpo común impenetrable, pura superficie de labios y de flor de piel. A lo largo de la noche en la pista, pasillos y recovecos del club o de la *rave* se intensifica el bucle de las miradas, sonrisas, roces y caricias. Y así los que bailan se van objetivando, convirtiéndose en objetos de pura subjetividad compartida. Donde los cuerpos, a imagen de la concepción de la libertad anarquista, no acaban en los poros de la piel de cada cual, sino que se prolongan en los de los demás. El cuerpo de una es este cuyas piernas firmes llevan la cadencia a las caderas, pero también el de aquellos que, desnudo el torso, se abrazan, el de la que al cielo los brazos echa, y el del amigo que a ti se aferra, sujetándose en el desfallecimiento del

éxtasis. Y al tiempo se es blanca y negro, apartándose los rizos y por la cabeza rapada deslizando los dedos, y por los ojos sin pupila redondos de abiertos, y rasgados como los del oriental perdido en la marea de besos. El flujo de sensaciones abarca la alegría y la exasperación, como el placer exasperante del orgasmo y su espera. El tecno que experimenta con lo inaudible y los volúmenes y tempos insoportables (más de 180 b.p.m., *beats per minute*, las pulsaciones por minuto, como en el *hardcore* o *gabba*) también busca el placer de la exasperación, del dolor ³⁵.

La experiencia de la fiesta tecno forma parte de lo que Michel Maffesoli denomina «*orgiasmos*» (1985), neologismo que reagrupa los aspectos orgiásticos, emocionales, sensuales y sexuales de la vida social. Aspectos que constituyen un factor central y constante de la socialidad y la relación con la alteridad, los cuales, lejos de limitarse al ámbito de la psicología y la privacidad, ocupan un lugar central en la comprensión de las relaciones sociales y la constitución de la comunidad. La comunidad tecno no es un grupo homogéneo, no se basa en un acuerdo previo sino en la simpatía y empatía, en las emociones experimentadas en común en un momento concreto. Por lo tanto se trata de una ética de instantes que se renueva al ritmo de los encuentros y de la intensidad de lo experimentado. Una ética móvil, flujo, como la del trabajo del DJ en continuo movimiento. Y como los DJs mismos, verdaderos media, canales de difusión en sí, hombres y mujeres de los flujos por los que pasa y se crea la difusión de las músicas tecno. Así se constituye un tiempo «erótico y poético» de instantes renovados periódicamente donde las relaciones, como en el seno de las masas rítmicas, se establecen por contagio de pasiones, sentimientos y movimientos. La cultura tecno desconoce la nostalgia de las identidades centradas y de las acciones con sentido, recrea otra nostalgia más arcaica: la de las multiplicidades infinitas, sin límites y sin sentido que fluyen por debajo. La confianza no afianza una seguridad ontológica, sino que justifica la despreocupación por la identidad personal, musical y objetal, en relación con esa ética fluida que compone con los acontecimientos impredecibles, heterogéneos y caóticos, de aquí la importancia dada a los accidentes, errores y azares en las composiciones. Siguiendo

una lógica del encuentro y no de la búsqueda ni de la programación. Las músicas tecno, como las fiestas donde se consumen, utilizan y crean, constituyen disposiciones que se hacen haciéndose, experimentándose sin finalidad y sin sentido, sin previsión ni programa, abiertas al riesgo.

5. Conclusión

Como acabamos de ver el tecno plantea una serie de objeciones a las teorías sociológicas sobre la globalización. La dinámica globalizadora del tecno no lleva a cabo una abolición o vaciamiento del tiempo, tampoco resucita la historicización del presente, ni lo vive en su pureza esquizoide, puntual e inconexa. El tiempo de la creación tecno es un devenir rítmico que reanuda un pasado que puede actualizarse, buscando mundos posibles, alternativas al presente que prolonguen ese devenir, atenta a las virtualidades prestas a cobrar vida que el presente y el pasado encierran. Pasado, presente y futuro constituyen un flujo, una temporalidad múltiple irreductible a los binarismos más al uso en sociología, a saber, el tiempo atemporal de la globalización y los tiempos glaciales, reactivos, de las reservas de sentido locales. El tecno también objeta a la concepción de un espacio fantasmagórico fruto de la disociación de lo local y de sus influencias lejanas. Así por ejemplo, internet es un espacio de copresencia también. Las dinámicas de territorialización se acompañan de las de desterritorialización y extrañamiento. El espacio consta tanto de lugares físicos y virtuales como de dinámicas y movimientos de aquellos que participan al hacer y deshacer territorios. El espacio del tecno, como hemos visto, es tanto el lugar de creación y difusión de su música como las intermitentes masas rítmicas que participan en esa creación.

Este objetor sin conciencia que es el tecno no muestra ningún interés por la construcción de «nuevos sujetos», ni por la «negociación de identidades», presenta con fuerza una objeción a la pretendida necesidad de la construcción identitaria. La práctica musical en todos sus aspectos, de la concepción a la recepción que

aquí forman un bucle, lleva a cabo el desleimiento alegre y liberador de las identidades adquiridas o adscritas, en los desdoblamientos, híbridos, y juegos de sinceridades sucesivas descritos. En relación con este aspecto el tecno también plantea objeciones al olvido de la sensualidad en la consideración de las relaciones sociales, al olvido de la piel, del tacto, del conocimiento corpóreo que caracteriza una relación con los otros fuera del ámbito de la intimidad, de una relación entre «extraños» que debe ser reconsiderada, que ya no responde a las categorías sociológicas al uso. De modo que el tecno no objeta a la acusación de superficialidad, sino que reivindica y pone en práctica maneras de conocimiento y de relación superficiales como la del tacto, de la superficie de la piel a la del vinilo, de las pantallas de los ordenadores a las pistas deslizantes del *dancefloor*, jugando la lógica de la extensión en lugar de la invención de profundidades.

NOTAS

¹ Deleuze y Guattari definen la noción de disposición (*agencement*) como «el aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones» (1997: 20). La palabra disposición comprende la doble dimensión de, por una parte, la organización de una multiplicidad y, por otra, de atractivo por, llamada, tendencia hacia otras relaciones.

² En el mundo del arte encontramos un claro ejemplo de esta noción de disposición para la que reclamamos la atención desde una sociología entendida como ciencia de la traducción. Nos referimos al proyecto que subyace tanto en Magritte como en los *readymades* de Duchamp de hallar una posibilidad nueva para las cosas: convertirse gradualmente en otras.

³ Ha sido Woolgar (1991) quien en su modelo de separación e inversión de los descubrimientos científicos ha sistematizado los procesos a través de los cuales las inscripciones escamotean su condición de tales y pasan a considerarse descubrimientos de cosas de cuya existencia el sujeto observador, desinteresado respecto de lo que observa, no haría sino levantar acta. Lo que escamotea el modelo de la separación y la inversión es el proceso mismo de ontologización de las cosas mediante el ocultamiento del momento de producción de las inscripciones, momento en el que las cosas se traducen en signos.

⁴ Sobre la potencia performativa de la sociología, y de la noción de sociedad que maneja nos hacemos eco de las palabras de Knorr Cetina quien afirma que en las sociedades modernas «se da una nacionalización de la responsabilidad social con la gobernabilidad social a través de formas de conocimiento experto, especialmente el de la sociología como ciencia de estas sociedades y de las formas apropiadas de ciudadanía social» (en Urry, 2000).

⁵ Esto es lo que ha lastrado con frecuencia el debate entre realistas y constructivistas. Los realistas miran con desdén los juegos de lenguaje en los que se enrocan los literatos, ociosos, «magos del performativo», incapaces de advertir la mínima señal de un mundo que discurre delante de sus propias narices y que opone resistencia a sus metáforas de celulosa. Mientras, los literatos asisten risueños a la incomodidad que el trauma del lenguaje provoca en quienes, como los realistas, viven en la ilusión de que las cosas, afásicas como ellos, les cuentan (¡y sólo a ellos!) sus confidencias.

⁶ Haraway (1999) ha señalado que este cambio de óptica superadora de la dicotomía kantiana de las dos trascendencias –naturaleza y sociedad; objeto y sujeto– transforma de raíz la «construcción política de la verdad». En este mismo sentido Latour sostiene que «si queremos captar cómo llegamos a veces a decir la verdad, hay que sustituir la antigua distinción entre lenguaje y mundo por esta mezcla de instituciones, formas, materias e inscripciones» (1998: 179).

⁷ Las inscripciones aumentan en eficacia, capacidad de enrolamiento y capitalización cuando, como en el caso de la sociología, son traducibles a teorías. Se produce así un efecto de transcodificación o un desplazamiento sin transformación. Las teorías son las inscripciones más móviles y las menos mudables: transportan con facilidad, comunican con rapidez y solvencia, precisan de un pequeño número de elementos a movilizar y conectan inmediatamente, dada su conmensurabilidad, con cualquier otra teoría.

⁸ Giddens establece una prioridad causal del tiempo sobre el espacio. La coordinación a través del tiempo es para Giddens la base del control del espacio

⁹ Giddens se muestra favorable a sustituir la noción de «lugar» (cf. Auge, 1994), noción irrecuperable en el sensorio de la modernidad, por la de «local», más adaptada a los *tiempos que corren*.

¹⁰ Esta lógica del espacio es correlativa, según Jameson, a la penetración creciente de la forma mercantil y monetaria del valor. No sólo la tierra, el trabajo, el espacio y el tiempo se mercantilizan. Junto con ellos, también las formas culturales y estéticas (la arquitectura es el paradigma de este proceso) comienzan a perder contenido concreto y a mercantilizarse (Barañano, 1999).

¹¹ Habría que dilucidar, en todo caso, si estas combinaciones se resuelven al modo de un mosaico o *collage* de tiempos y espacios separados y contiguos, es decir heterotopías y heterocronías, o si, en tanto que permiten trayectorias transversales o deslizamientos entre ellos, constituyen nuevas formas de vivenciar un tiempo y un espacio *múltiples*. Mucho nos tememos que de la lógica de lo *hetero* se derivan dos espacios/tiempos irreconciliables: los flujos globales inescrutables y las *reservas* de sentido locales.

¹² No ha de extrañar, pues, que, entendiendo la superioridad morfológica de las redes como la capacidad de éstas para encontrar nuevas líneas de actividad mediante la anulación de los nodos no compatibles con su programa, Castells *recluya* la posibilidad cada vez más remota del cambio social en dos mecanismos, ambos externos a las redes dominantes. El primero es la negación de la lógica de la red mediante la afirmación de valores que no pueden ser procesados por ninguna red, sino únicamente obedecidos.

Bajo esta lógica operarían las *comunidades culturales*, que se centran en significados auto-producidos. El otro mecanismo es la constitución de *redes alternativas*, construidas alrededor de proyectos alternativos, que compiten por establecer puentes de comunicación con otras redes en oposición a los códigos dominantes. Las comunas étnicas, territoriales, nacionales y religiosas son ejemplos de las primeras; el ecologismo, el feminismo y los movimientos de derechos humanos lo son de las segundas.

¹³ Juego osado aunque tranquilizador pues de renunciar a él nos veríamos obligados a acudir a la figura retórica del oximoro para nombrar el *quicio* que separa estos (y otros) binarismos. En el oximoro el nombre se hace gesto, *hacer oscilatorio*, en el espacio que habilita la materialidad de un nombre que literalmente recorremos con la vista de un lado a otro, sin solución de continuidad. Estructuras *estructurantes y estructuradas, improvisaciones reguladas, centrifugadas, factiches, glocalismos, móviles inmutables*, son sólo algunos de estos espacios-nombre tan desasossegantes.

¹⁴ Cf. por ejemplo los siguientes nombres de grupos, sellos, asociaciones, ligados al movimiento tecno: Transglobal Underground, Global Techno, Global Communication's Universal Language,

¹⁵ Para una exposición más en detalle sobre la noción de ritmo ver A. Lasén (1997).

¹⁶ Fiesta más o menos legal que tiene lugar al aire libre o en espacios no concebidos a priori para tales manifestaciones, como hangares, fábricas y almacenes abandonados. Su organización suele estar rodeada de secreto, al no contar la mayoría de las veces con los permisos al uso, lo que obliga a los participantes a buscar la información fuera de los canales habituales, produciendo una sensación de clandestinidad, aventura y peligro que acentúa el atractivo y el carácter excepcional y efervescente de la fiesta tecno. El apogeo de este tipo de fiestas puede situarse en el final de los 80 y primera mitad de los 90, cuando en ciudades como Londres y Berlín tras la reunificación, abundaban los lugares fácilmente okupables para este tipo de eventos. Las *raves* también han servido para cambiar la concepción del club o discoteca, así los nuevos clubes londinenses o berlineses que se asemejan a las viejas fabricas y hangares de las *raves*, como las macrodiscotecas españolas a las afueras de las ciudades, a partir de las pioneras valencianas, recrean en parte este ambiente.

¹⁷ Esta expresión es empleada por Karl Mannheim a propósito de la rebelión de campesinos guiada por Thomas Münzer, para caracterizar a un movimiento donde no son las ideas sino «energías orgiásticas procedentes del éxtasis» las que llevan a la acción.

¹⁸ Interés explícito en las entrevistas de DJ Spooky, en el nombre del sello alemán Mille Plateaux, o en los discos colectivos de homenaje al filósofo francés «Memoriam Gilles Deleuze Mille Plateaux y Double Articulation» en Sub Rosa.

¹⁹ Así el grupo «Stock, Hausen and Walkman» o el pseudónimo de DJ Spooky, «The Subliminal Kid» sacado de la novela de Burroughs *Nova Express*.

²⁰ El *sampling* es la utilización de sonidos provenientes de otras grabaciones gracias al *sampler*, máquina que graba esas secuencias de sonidos que pueden emplearse en bucles, modulados o mezclados con otros sonidos producidos por estos músicos.

²¹ Trabajo del DJ que mezcla los discos entre ellos. También se llama así a la prestación en directo del DJ.

²² El músico John Oswald ha acuñado el neologismo *Plunderphonics*, algo así como «acústica del saqueo o del pillaje», para hablar de este «mundo escondido de sonidos convertidos y música modificada, donde las memorias melódicas colectivas y familiares son trituradas y rehabilitadas en una nueva vida. Un «plunderfono» es una cita no oficial pero reconocible. La innovación y la reproducción fiel concurren juntas al acto creativo» (Oswald, 1995). Cf. su disco *Plunderphonics* difícil de encontrar pues comprende *samplings* no autorizados de Stravinsky, James Brown (probablemente el autor más sampleado no sólo por los músicos tecno sino también por los del *hip hop*) y Michael Jackson, entre otros.

²³ Ritmo electrónico que se sirve principalmente del bajo y de la percusión. Este término designa el trabajo de percusiones y bajos del *jungle* y representa por extensión las diferentes creaciones de este último estilo que se apoya en los *breakbeats*, ritmos de base del *hip hop*, con un tempo rápido, frecuentes rupturas y cambios de ritmo y sonidos de bajo saturado.

²⁴ Estas músicas son tan herederas del funk, del disco, del dub y del tecnopop y el rock industrial de los 70-80, como de la sirena de Varèse y de los procedimientos aleatorios de John Cage. Así por ejemplo Robin Rimbaud, alias Scanner, compone una música donde se mezclan conversaciones telefónicas de móviles captadas con un radar.

²⁵ «Los movimientos evocan en nosotros ideas de infinito, de deseo sin medida, de vida sobreaabundante y loca, un desdén de la individualidad, una necesidad de dejarse ir sin moderación, de perderse en el todo» (Guyau, 1921: 48).

²⁶ Como las manifestaciones de Gay Pride, ejemplos de ManiFiestaAcción donde confluyen las reivindicaciones homosexuales y la música y el ambiente de las fiestas tecno. Estas manifestaciones tienen desde hace tiempo un carácter festivo y carnavalesco. Camiones, a lo largo del cortejo, cargados con enormes baffles, emiten música de baile a alto volumen. La misma música que se puede escuchar en las *raves*, las discotecas y en las emisoras de radio tecno. Los manifestantes bailan al andar. En la proximidad de los camiones no se oyen ni los gritos ni los eslóganes, que han prácticamente desaparecido en beneficio de la música. Estas manifestaciones se parecen a los desfiles tecno como la Love Parade de Berlín o la Street Parade de Zurich, cuyo modelo se sigue en París desde septiembre de 1998. La conjunción de formas de expresión hace posible que aquellos que no frecuentan las *raves* bailen también sobre el asfalto, así como que jóvenes poco receptivos a las reivindicaciones de la fiesta del Orgullo Gay se unan a un cortejo donde las parejas heterosexuales son numerosas. El éxito de esta manifestación debe mucho a su éxito como fiesta. La conjunción de formas también tiene lugar con otros movimientos, como el de los okupas o *squatters*, que comparten con los *ravers* la voluntad de reapropiarse de espacios, de reterritorializar edificios olvidados, convertidos en no-lugares a la espera de lo que la especulación inmobiliaria hará de ellos. Estos dos casos son ejemplos de la presencia del tecno en los márgenes y movimientos marginales: de la sexualidad, la política, las minorías raciales (negros y latinos en USA) a su localización geográfica inicial en ciudades «de provincias» en fase de

reconversión/crisis industrial como Detroit, Chicago, Manchester o Sheffield. Pero también la música y las fiestas tecno contribuyen a desmarginalizar/globalizar/desterritorializar dichos grupos, así la tendencia a las fiestas y locales «polisexuales» y multirraciales.

²⁷ Hasta en la escucha individual del *walkman* encontramos los aspectos securizantes del *ritornelo* y la apertura a los sonidos exteriores, en una escucha que como una banda sonora particular funde los sonidos de la música a través de los cascos con los ruidos de la ciudad. El *walkman* permite escuchar la música al tiempo que el resto de los sonidos del entorno, además de los sonidos del cuerpo. En el caso de estas músicas que no aceptan la distinción tradicional entre ruido y música, con dificultades para saber si lo que estamos escuchando proviene de los auriculares o del exterior. El ruido de los pasos, de las cremalleras y del frotar de la ropa, los kláxones y las voces hacen que el oyente produzca una banda sonora sin darse cuenta. Lo mismo ocurre en la escucha en casa. A diferencia de las otras músicas, para las que los demás sonidos son ruidos que estorban la escucha, la música electrónica se puede componer con los sonidos de los electrodomésticos o con los ecos de martillos y taladros de la obra en el piso del vecino.

²⁸ Es el caso de clubs como el *Fabric* londinense cuya pista «bodysonic» está dotada de altavoces bajo el suelo para estimular a los que bailan.

²⁹ Así músicos como Richard D. James, alias Aphex Twin, o Robin Rimbaud, alias Scanner, explican los orígenes de su interés por la composición musical no refiriéndose a un conservatorio, donde nunca han estado, ni a la primera guitarra eléctrica, que nunca han tenido, sino al magnetófono con el que grababan todo sonido a su alcance.

³⁰ Como es el caso de Chris Jeffs (alias Kinaesthetic, Cyclob) colaborador del sello de Richard James «Rephlex». Este término inglés, popularizado por la novela de Irvine Welsh y sus versiones en cine y teatro, significa «los que ven pasar los trenes», en este caso los que pasan la noche de *rave* o discoteca observando al DJ y aprendiendo de sus gestos y mezclas.

³¹ Siguiendo con el juego de correspondencias entre tecno y ciencia ficción, Philip K. Dick, cuya influencia citan varios de estos músicos, también trata en algunas de sus novelas del gemelo muerto cuya tumba está a nombre del narrador, lo que corresponde a su propia biografía. Los videos y carátulas de Aphex Twin desarrollan estos juegos con la identidad y el rostro: en «Richard D. James Album: Aphex Twin» (1996, Warp) la foto de un extraño paisaje lunar resulta ser la imagen aumentada de los poros del cutis, en «Come to Daddy» (1997, Warp Records) un grupo de niños comparten la misma cara, el rostro barbudo del autor, en «Windowlicker» (1999, Warp Records) esa cara es la de una neumática mujer en bikini. En el vídeo correspondiente a este disco, el autor corre por una playa perseguido por sus siliconadas clónicas.

³² Yokota explica así porque el término «kona», polvo en japonés, es la mejor analogía para definir su música que se mueve por «las corrientes de datos transcontinentales».

³³ Como el ejemplo de «Sound Polaroids» de Scanner y Tonne (www.scanertonne.co.uk), expuesta en el ICA (Institit of Contemporary Art), de Londres en el otoño de 1999, dentro de la exposición de arte digital «Imaginaría '99», donde se trata de pintar con sonidos y com-

poner con luz, gracias al software Metasynth. Los ejes vertical-horizontal y tono-tiempo se corresponden, así como el brillo de las imágenes y el volumen del sonido, como una ejemplificación contemporánea de las correspondencias baudelairianas. La instalación parte de imágenes y sonidos grabados en distintos lugares de Londres, seleccionados tras haber preguntado a cientos de londinenses por el lugar y el sonido que más característico les parece de la ciudad. En la exposición se pueden escuchar los sonidos tal cuales y la música de Scanner, que retrabaja dichos sonidos, al tiempo que el *tempo* de difusión de las imágenes y su desestructuración/estructuración responde al ambiente sonoro de la galería, se sincroniza con los sonidos difundidos y responde a los ruidos del público.

³⁴ Por ejemplo el disco de Matt Herbert en colaboración con la cantante Dani Siciliano. «Around the House»(1998), concebido como un viaje alrededor de un paisaje doméstico

³⁵ «Miré a la pista de baile y pude ver el dolor y las sonrisas en las caras de la gente». Así elogia un organizador de fiestas tecno de Chicago a DJ Scud por hacer descubrir a los que bailan «los goces de las frecuencias extremas».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, T. W. (1973): «Música y técnica hoy» en Adorno, T.W. et. al. *El arte en la sociedad industrial*, Buenos Aires, R. Alonzo Edit.
- AUGE, M. (1994): *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- BARAÑANO, M. (1999): «Postmodernismo, modernidad y articulación espacio-temporal global: Algunos apuntes» en Ramos, R. y García Selgas, F. (eds.), *Globalización, riesgo, reflexividad*, Madrid, CIS.
- BARICCO, A. (1999): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Madrid, Siruela.
- BATAILLE, G. (1957): *L'érotisme, in Oeuvres complètes X*, Paris, Gallimard.
- BECK, U. et. al. (1994): *Reflexive modernization*, Cambridge, Polity Press.
- BENJAMIN, W. (1975): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BLOCH, E. (1959): *Le Principe Espérance. Tome I*, Paris, Gallimard.
- BRECHT, B. (1979): «Petit organon pour le théâtre» en *Ecrits pour le théâtre 2*, Paris, L'Arche.
- CASTELLS, M. (1998): *La era de la información*, 3 vols., Madrid, Alianza.
- CASTELLS, M. (2000): «Materials for an explanatory theory of the network society» en *British Journal of Sociology*, vol. 51, n.º 1, pp. 5-24.
- CONNOR, S. (1996): *Cultura postmoderna: Introducción a la teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal.
- CRUCES, F. (1997): «Desbordamientos. Cronotopías en la localidad tardomoderna» en *Política y Sociedad*, 27, pp. 45-58.
- DANIELOU, A. (1978): *Sémantique musicale. Essai de psychophysologie auditive*, Paris, Hermann.
- DELEUZE, G y Guattari, F. (1980): *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1997): *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DJ Spooky (1997): *Octopus*, n.º 6, pp. 6-8.
- DURAND, G. (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- GIDDENS, A. (1984): *The constitution of society*, Londres, Polity Press.
- GIDDENS, A. (1993): *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza.
- GIDDENS, A. (1994): *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península.
- GUYAU, J. M., (1921): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan.
- HARAWAY, D. (1999): «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles» en *Política y Sociedad*, n.º 30, pp. 121-164.
- HENNION, A. (1983): «De la etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación» en *Papers*, 29, pp. 153-177.
- HERBERT, M. (2000): *The Wire*, 190/191. 37-39.
- JAMESON, F. (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- LASÉN, A. (1997): «Ritmos sociales y arritmia de la modernidad» en *Política y Sociedad*, n.º 25, pp.185-203.
- LATOUR, B. (1993): *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate.
- LATOUR, B. (1998): «Visualización y cognición: Pensando con los ojos y con las manos» en *La balsa de la Medusa*, 45-46, pp.77-128.
- LATOUR, B. (2000): «When things strike back: a possible contribution of science studies to the social sciences» en *British Journal of Sociology*, vol. 51, n.1, pp. 107-123.
- LATOUR, B y E. Hermant (1999): «Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones» en García Selgas F. y J. B. Monleón, *Retos de la post-modernidad*, Madrid, Trotta, pp. 161-183.
- MAFFESOLI, M. (1985): *L'ombre de Dionysos*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie. [trad. esp. (1996): *De la orgía*, Barcelona, Ariel, trad. de Manuel Mandianes].
- MOL, A. y LAW, J. (1994): «Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology», *Social Studies of Science*, 24: 641-71.
- MELUCCI, A. (1996): *Challenging codes. Collective action in the Information Age*, Cambridge, CUP.
- MUÑOZ, B. (1998): «Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg» en *REIS*, 84, pp. 259-274.
- OSWALD, J. (1995): «Creatigality» en Sakolsky, R. y F. Wei-Han *Ho Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*, Nueva York, Autonomedia.
- RAMOS, R. (1999): «Red, identidad, espacio y tiempo» en *REIS*, n.º 86, pp. 379-386
- SIMMEL, G. (1988): *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Alianza.
- URRY, J. (2000): «Mobile sociology» en *British Journal of Sociology*, vol. 51, n.º 1, pp. 185-203.
- WOOLGAR, S. (1991): *Ciencia: abriendo la caja negra*, Barcelona, Anthropos.
- YOKOTA, S. (2000): *The Wire*, 190/191. 12.