

Cuestiones de Sociología, n° 16, e029, 2017, ISSN 2346-8904  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Departamento de Sociología

# Una categoría en acción: los productores<sup>1</sup>

## A Concept in Action: The Cyborg-authors

**Tatiana Bacal<sup>2</sup> \***

\* Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil | [tatiana.bacal@gmail.com](mailto:tatiana.bacal@gmail.com)

Traducción del portugués a cargo de **Mario Massini**

### PALABRAS CLAVE

Autoría  
 Arte digital  
 Productor  
 Mediación  
 Persona distribuida  
 Ciborg

### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar el surgimiento de nuevos agentes artísticos que se autodenominan – o son identificados – como productores y que atribuyen autenticidad a sus actividades expresivas al percibir las tecnologías digitales como parte constitutiva de su creatividad e inspiración. Sugiero que los productores se clasifican a través de varias auto-denominaciones, a la vez que este concepto está siendo utilizado para cubrir un vacío definitorio de dichos agentes. La fuerza de la categoría es crear mediaciones entre diversas esferas de actuación y, para ellos, los productores y sus obras son tratados metodológicamente y conceptualmente como “personas distribuidas”. El texto de basa en trabajo de campo con productores e intenta reconstruir sus espacios de sociabilidad, físicos y virtuales, y observar sus procesos creativos y performances.

### KEYWORDS

Author  
 Digital creativity  
 Producer  
 Mediation  
 Distributed person  
 Cyborg

### ABSTRACT

This article investigates new artistic agents who self-identify – or are defined as – producers, and who attribute “authenticity” to their creations and perceive “digital technologies” as important agents for their creation and inspiration. I suggest that these producers classify themselves through different self-denominations and that this category is being used to cover an “empty space” of definition to these agents. The strength of the category lies in creating mediations between different spheres of action. In this aspect, producers and their creations will be methodologically and conceptually considered “distributed persons”. This work is based on ethnographic Fieldwork with producers, trying to accompany them in their spaces of sociality, physical and virtual, and also observe their creative processes as well as their performances.

Cita sugerida: Bacal, T. (2017). Una categoría en acción: los productores. *Cuestiones de Sociología*, 16, e029. <https://doi.org/10.24215/23468904e029>



## Notas iniciales

En el siguiente artículo mi intención es continuar con la indagación de una categoría que vengo trabajando desde el doctorado: *el productor*. Mi objetivo es presentar algunos pasos teórico-metodológicos que me guiaron por la vía de proponer al productor como una nueva modalidad de autor, íntimamente ligado a las transformaciones y usos de las tecnologías digitales. Este procedimiento de reconstrucción también expresa el deseo de pensar en nuevos y potentes sentidos de dicha categoría para mi trabajo actual. Así, en el texto que continúa, retorno a algunos puntos claves en el desarrollo del concepto, al mismo tiempo teórico y etnográfico, intentando tanto reposicionar ciertas categorías cuanto ampliar su análisis.

Entiendo que sea importante constatar que el campo que presento, campo de los (auto)productores, se me configuró como una apuesta. Una apuesta hecha de personajes que parecen no tener relaciones directas entre sí, que no configuran un “grupo” (por más “efímero” que éste pueda ser), que no constituyen un “universo”, que no frecuentan –necesariamente– un “lugar” o –igualmente– un “circuito” y que pueden no conocerse (por lo menos, personalmente). Tal vez, lo “peor de todo” (y con esto aumento todavía más mí apuesta) sea que cada uno de dichos personajes podría pertenecer –dependiendo del recorte– a uno o más de los campos considerados “más constituidos” (aunque sea ilusoriamente) y a partir de los cuales podría “haber partido”. La naturaleza de la apuesta se dio a través de indicios (Ginzburg, 1989) que denotaban la existencia de un creciente número de personajes que sostenían discusiones análogas en diversas esferas artísticas; la presencia de categorías redundantes en diferentes universos, y el hecho de que esos universos eran (y aún son) difíciles de precisar en tales términos.

De ese modo, y para ilustrar algunos posibles caminos en los sentidos que (por lo menos) parecían más “prudentes” es que podría haberme restringido a la esfera de la producción de música electrónica<sup>3</sup>. Al final, fue desde ese “campo” que a lo largo de mi investigación de maestría surgieron las actuales preguntas. La “tangibilidad” (por más que sea aparente) del campo tendría algo de confortante para el investigador. Los VJs (video-jockeys) manipulan imágenes partiendo del mismo principio de los DJs. Y, así como los DJs de música electrónica que investigué anteriormente, los VJs pasaron, recientemente, por un proceso de creciente legitimación. Surgen entonces los productores sonoros y los productores de imágenes y es en dicho proceso que se crean sonoridades (desde la música electroacústica) e imágenes nunca antes pensadas con las máquinas digitales. En tensión con esas ideas, sería válido citar el campo del “arte sonoro” y del *videoarte*, tanto como el *netart* o “arte de las nuevas *mídias*”.<sup>4</sup>

De hecho, todas esas temáticas se dibujan como campos fértiles para la antropología, ya que se trata de asuntos más estudiados en los ámbitos de los estudios culturales, de las teorías de la comunicación y de las artes plásticas, y resultaría provechoso articular esa bibliografía con un abordaje antropológico. De hecho, el modo de realización de este campo no responde a una autoindulgencia en el sentido de un deseo fantasioso o *wishful thinking* ni pretende ser un “experimento estético-etnográfico”. A pesar de los riesgos asumidos al no inscribir esta investigación en los campos arriba mencionados (estoy refiriéndome a historias sociales y culturales que derivan de los mitos de origen de cada uno de estos campos), tal elección se dio en virtud de los problemas que fueron poniéndose en evidencia durante el trabajo de campo.

El problema metodológico que se configuraba cuando intentaba pensar en un campo de partida era que, si me decidía a tomar alguno de aquellos caminos, me veía obligada a dejar de lado todo lo que los personajes de este estudio también son, o sea, perdía el alcance de la categoría *productor*. Iniciaba la investigación, entonces, con las siguientes definiciones negativas: no era específicamente sobre “arte-digital”, no era sobre DJs, o sobre música electrónica, o sobre arte sonoro, o VJs, o *web-art*, o videoarte, o *design*.

La elaboración de una respuesta positiva tuvo lugar a partir de la frase de cierre de un discurso de Anthony Seeger: “todos ahora están autoproduciendo”. A pesar de saber perfectamente que no hay un “todos” literal, la idea principal se encontraba en el “estar autoproduciendo”: la tendencia (“todos”) adquiriría el carácter de una categoría antropológica, la de *autoproducción*. Se trataba de una categoría polisémica que catalogaba una serie de definiciones, tanto en su vertiente analítica cuanto en su vertiente “nativa”. Estar produciendo también posibilitaba encontrar un campo: ¿Qué hacen las personas y sus computadoras?

La solución sería entonces hacer del problema una oportunidad y acompañar –como afirma Otávio Velho– a esos “nuevos sujetos sociales” (Velho, 1995), los productores, que piden a la “mirada presente” un “recorte [de] la sociedad de maneras inusitadas” (Velho, 1995, p. 157). Podemos parafrasear a Otávio Velho cuando pondera, en relación al mundo moderno, que “la propia conmoción de las creencias no conduce necesariamente a la simple descreencia como punto terminal, sino a nuevas formas de creencia” (Velho, 1995, p. 154). En ese mismo sentido apunta Benjamin, al mostrar el desplazamiento de la autenticidad como valor artístico desde el surgimiento de la reproductibilidad técnica: de la eternidad y originalidad de las obras de los griegos hacia la perfectibilidad de la reproducción y de la idea de montaje (Benjamin, 1996, p. 174). Velho y Benjamin proponen una misma pregunta: ¿Cuál es el contexto de surgimiento de tales “nuevos sujetos sociales” o, en los términos de Benjamin, de esa *nueva barbarie* (Benjamin, 1996, p. 115), a partir de la modernidad? ¿Cuáles son los movimientos y cambios por medio de los cuales se atribuyen esas nuevas “autenticidades” a partir de los usos variados de la digitalización? La total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de cualesquiera (y de todos) los ambientes sonoros e imagéticos parecen apuntar hacia la implosión de algunas categorías de sensibilidad “modernas”. Como consecuencia de ello, proliferan deseos de invención de nuevas categorías analíticas<sup>5</sup>, o surgen deseos de parte de los nativos de protegerse bajo una categoría paraguas, como en el caso de los “productores”.

### **Un efecto de incompletud**

Uno de los elementos que podríamos denominar como autosimilares (y que merece ser destacado) se refiere al efecto de incompletud que se presenta en las “narraciones de sí” de los personajes que llamo productores. Su condición resuena con la de las feministas que, vistas por Marilyn Strathern, aparecen como personas no completas que a su vez son procedentes de “un cierto desplazamiento” (Strathern, 1991, pp. 33-34). Todos los productores que entrevisté para esta investigación niegan en sus narrativas la identidad de *músicos*, *artistas* o *cineastas*, al mismo tiempo que crean con ellas “conexiones parciales” (Strathern, 1991, pp. 33-34). Y a partir de la negación, de la condición de “no ser”, apuntan hacia una nueva composición de la “naturaleza” de sus actividades. Daniel

Castanheira, por ejemplo, afirma que la postura de definirse por el recurso negativo compete a un “no ser que viene a ser”. Se trata, para él, de un “tránsito por un lenguaje virtual. Un lenguaje en potencia que todavía no es, pero que está viniendo a ser”. Al referirse a los otros agentes del estudio que conoce, el entrevistado entiende que “nadie niega el lado ‘músico’ o ‘artista’, solamente fue llevado hacia otro lado que no es el del lugar del músico. ¡Pero la cuestión que se impone es la de considerar si eso es música!”

De tal modo, en un primer momento de identificación de la categoría *productor* usé la estrategia de campo de seguir a los agentes que compartiesen el uso de ciertos términos lingüísticos. Había indicios de que el escenario caracterizado por la sensación de incompletud (un no ser “exactamente”) estaría asociado a la creación a partir de nuevas herramientas digitales. Eran indicios redundantes en diferentes esferas de la creación (o, mejor dicho, de la producción). Como no partían de un *locus* específico, los productores podían ser encuadrados como *nativos* cuando alguno de los indicios arriba mencionados fuese percibido. Así, la afirmación de Seeger de que “todos están produciendo”, podría reformularse de la siguiente manera: los productores no están en un único lugar, no se configuran como grupo, por más que sea una categoría que aparece cada vez con mayor frecuencia en diversos medios.

A partir de observar cómo presentan sus agenciamientos y cómo operan en sus estéticas y técnicas pretendo sugerir un modelo de autoría para los productores que cobra sentido a través de la ambigüedad y del poder de mediación, y que constituye, de esa forma, un valor múltiple y parcial, en el sentido de la conceptualización que Marilyn Strathern (2001) da al cibernético de Donna Haraway, en tanto suma de partes que juntas no configuran una totalidad, pero que mantienen conexiones parciales entre sí.

En ese orden, poco a poco me fui preocupando menos por el hecho de no contar con un buen y viejo “campo antropológico”. Parecía estar delante de la red virtual como metáfora, y pensar este campo como absolutamente fugaz, en el sentido de no haber nada antes ni después, o de que no fuera posible acceder a situaciones anteriores o posteriores. Por eso, es importante no vislumbrar tales personajes como si representasen tipos ideales o ejemplos representativos de diferentes manifestaciones artísticas. Ellos simplemente entran como personajes de este trabajo porque fue posible establecer un encuentro: no conforman la totalidad de mi campo ni podrían ser considerados como figuras principales. Y –siguiendo la orientación de Marilyn Strathern– tampoco deben ser vistos como “el centro de una constelación de roles proyectados en varias direcciones, como un *pivot* o lugar de encuentro de diversas visiones, con el administrador en el centro de la red” (Strathern, 1991, p. 23 – traducción mía). En otras palabras, los personajes no se configuran como catalizadores de constelaciones. Ellos serían tal vez bulbos, pues, como en el rizoma, “no existen puntos o posiciones (...) como se encuentran en una estructura, en una árbol, en una raíz. Existen solamente líneas” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 17). Como dice Ingold: “Es en esos flujos y contraflujos, serpenteando a través o por entre, sin comienzo ni fin, y no como entidades conectadas, limitadas sea a partir de dentro o de fuera, que los seres vivos son ejemplificados en el mundo” (Ingold, 2015, p. 139). Más aún, “en el espacio fluido no existe ningún objeto o entidad bien definido. Existen sí sustancias que fluyen, se mezclan y se transforman, a veces congelándose en formas más o menos efímeras, que pueden, entre tanto, disolverse o reformarse, sin solución de

continuidad” (Ingold, 2015, p. 141). Al fin y al cabo, “en vez de pensar en organismos como entramados de relaciones, deberíamos considerar todas las cosas vivas siendo ellas mismas un entramado (Ingold, 2015, p. 141).

Pero ¿en qué contexto histórico emergen los productores? A partir de nuevas mediaciones entre profesionales considerados en su momento como técnicos, que se encuentran provistos de nuevos aparatos que pasan a actuar como instrumentos. Antoine Hennion realiza una importante muestra de este desarrollo en su estudio sobre los procesos de grabación en los inicios de los años 80, partiendo de la actuación todavía incipiente en Francia de los ingenieros de sonido como “nuevos músicos”. En aquel momento, afirma el autor, al contrario de sus congéneres norteamericanos, “los ingenieros de sonido franceses se cuentan, al momento, con los dedos de la mano. Los otros apenas se desembarazan de la situación anterior en la cual no eran sino *un engranaje mecánico, completamente exterior a la creación artística*” (Hennion, 1981, p. 153 – cursivas mías). En ese sutil proceso del pasaje de la condición de *parte del engranaje mecánico* hacia el estatuto de *nuevo músico*, Hennion especifica las actividades del ingeniero de sonido como volcadas hacia la atención del sonido, la manipulación electrónica y los efectos artificiales. Tales aptitudes hacen que el ingeniero de sonido se relacione con el estudio como un instrumento y no como un “aparato de grabación”. La relación se establece de tal forma que consideran al estudio un “instrumento donde el sonido es *producido*, y no *reproducido*. Por ende, la música no es lo que esos efectos y manipulaciones trafican y deforman, sino al contrario, aquello que ellos *forman*” (Hennion, 1981, pp. 154,155 – cursivas mías). De tal modo, afirma Hennion, los “jóvenes ingenieros de sonido” no disocian las invenciones técnicas de las investigaciones musicales, y los nuevos aparatos y sonoridades no pueden más ser considerados “desprovistos de significaciones musicales”, por encontrarse “en la encrucijada de múltiples demandas” de creación de sentido (Hennion, 1981).

En otro trabajo, este mismo autor afirma que la revolución del jazz no se dio exactamente mediante la recuperación de un pasado tradicional, sino por una nueva modalidad de lectura de la música habilitada por la grabación (la tecnología del futuro), y pone énfasis en la fuerza de un nuevo conocimiento musical que se realiza a través de una escucha que puede ser repetida y repetida, y que permite al practicante tornarse cada vez más veloz (Hennion, 2003, p. 92). Para el autor, el jazz, el rock y el hip-hop (podríamos agregar que toda la música electrónica de pista) surgen de un nuevo uso de las tecnologías de reproducción (Hennion, 2003, p. 93).

En un enfoque muy próximo al de Hennion, el músico y compositor Lucas Santana plantea que actualmente “la figura del productor [una versión más contemporánea y ambigua que la del ingeniero de sonido] es una cosa muy confusa”. Eso ocurre debido a un cambio no sólo en la figura del productor sino también en la del músico. Lucas afirma que hoy día la música no llega “lista” para ser grabada por el productor, en la medida en que la composición sólo finaliza después de masterizada (por él)<sup>6</sup>. Así, todos los que participan del proceso son en parte compositores de música (Santana, In. Savazoni y Cohn, 2009, p.193).

En el mismo sentido, Niccolas Bourriad (2009) sostiene que el DJ y el programador visual serían “figuras gemelas” de una actividad artística contemporánea que deriva de la posproducción. En la opinión del autor, un “término técnico usado en el mundo de la televisión, del cine y del video designa al conjunto de tratamientos dados a un material registrado: el montaje, el agregado de otras

fuentes visuales o sonoras, los subtítulos, las voces en *off*, los efectos especiales” (Bourriard, 2009, pp.7-8). Según un joven VJ, la tarea de posproducción se habría expandido hacia el propio momento de la concepción. Al respecto, el cineasta, artista visual y VJ Peter Greenaway señala: “Estoy en una posición muy privilegiada. Tengo formación de pintor, poseo una educación oratoria bastante articulada en términos de literatura, y tengo experiencia como editor de filmes. Y la edición de filmes es la mejor manera de organizar los fenómenos ahora. El rey ahora es el editor” (Greenaway, In Zavareze, Catálogo Multiplicidade, 2008, p. 85).

Por lo tanto, resulta factible percibir que la fuerza del productor reside exactamente en su capacidad incompleta y al mismo tiempo mediadora (en el caso explicitado arriba, en la oposición arte/técnica). En la concepción de Latour, los mediadores “transforman, traducen, distorsionan, y modifican el significado o los elementos que deberían transportar” (al contrario del “intermediario”, que, por más complejo que sea, siempre tenderá a mantener la cantidad de información intacta) (Latour, 2005, p.39). Por otro lado, los mediadores de Latour comienzan a existir a partir del punto donde inicia la red. En este sentido, ellos no se restringen a las identidades meramente “humanas”. Los mediadores son múltiples en la construcción de la red y “mueren” cuando ésta termina. Podríamos entonces considerar a los productores como mediadores, por su capacidad de establecer conexiones parciales, así como por el modo en que resuelven sus subjetivaciones, creando identidades parciales, sin llegar nunca a la formación de una totalidad. En ese procedimiento también transforman las relaciones con “el mundo”. Ellos no definen las relaciones, no fundan las relaciones. Ellos funcionarían como *dispositivos de conjugación (gadgets)*, sólo que, en ese accionar, transformarían los resultados.

### **Autoría cibernética**

Esa fuerza mediadora otorga al productor una modalidad de autoría con la que Marilyn Strathern (1991) designa al *cíborg* como un tipo específico de autor relacionado a un tiempo contemporáneo. Como propuesta de nivelación del discurso antropológico al discurso occidental, la estética implicada en el procedimiento etnográfico revelaría parcialmente aspectos del modernismo y del posmodernismo euroamericano. La imagen del antropólogo “blanco europeo” que “representa” a la “sociedad primitiva” no occidental de inicio de siglo es sustituida por la imagen del turista y consumidor posmodernos, en un momento de crisis y ruptura en que se cuestiona la posibilidad de la representación y se propone un mundo no más modernista, sino posmoderno y “plural”.

Dicha propuesta plural se revelaría en la polifonía de los discursos de los personajes involucrados, antropólogos y nativos, que componen otro modo de autoría formada por un caleidoscopio de diversas combinaciones. Aunque –según la autora– todavía en esa concepción habría una idea de entidades separadas que son combinadas. Para ella, no obstante, estos personajes (con sus tipos sociales personificados en la imagen del viajante modernista y del turista y consumidor posmodernos) no detentarían más la fuerza de la imagen estética como “autores” plausibles para este momento. Ni modernista ni plural, ella pretende crear una analogía entre el personaje antropológico para un mundo “posplural” y la que mejor se adecua en su concepción es la imagen del *cíborg*.

El patrón que conecta a los productores residiría en percibir sus maquinismos autorales. Como

aprendemos con Foucault (1979), cuanto más muere el autor más florecen otras modalidades de autoría. A su vez, se aprecia una cierta ironía presente en la imagen del cibernético como un mito de ficción científica. La conceptualización de Donna Haraway (2000) se tornó pastiche estético hace mucho tiempo, a pesar de que no se configura como el último o el más “moderno” de los tipos autorales. No obstante, Marilyn Strathern recrea esa imagen de modo muy interesante, de manera que es posible constatar correspondencias con las cualidades autorales de los productores. Si el cibernético atiende a una época y a un tipo de autoría, ¿cuál es el modo de articulación realizado por los productores que los aproximaría a una autoría-cibernético?

Marilyn Strathern califica al cibernético como aquel que hace conexiones sin la necesidad de comparación. Sus partes no son iguales ni forman una totalidad, pero funcionan como extensiones de la capacidad de unas hacia otras. Sus relaciones serían más bien caracterizadas como prostéticas, como la que se establece entre la persona y la herramienta: cada parte es una extensión de la otra, únicamente si resulta vista desde la otra posición; lo que se percibe de un lado o del otro son sus capacidades diferenciadas. En dicha perspectiva no se desenvuelve una relación de sujeto-objeto entre la persona y la herramienta, solamente una *capacidad expandida (expanded capability)*. Organismo y máquina no están conectados en una relación de parte/todo: una no puede definir a la otra completamente (Strathern, 1991, p. 38). Por otro lado, el cibernético no observa escala: no es singular ni plural; no es uno ni muchos, sino un circuito de conexiones que juntan partes que no pueden ser comparadas porque no son isomórficas. No se puede llegar a él de forma holista ni de forma atomista, como una entidad o como una multiplicación de entidades (como en la perspectiva *plural*). El cibernético replica una interesante complejidad (Strathern, 1991, p. 54).

Al tomar las consideraciones sobre las feministas como ilustrativas de su asunto, Strathern elucida que no existe un cuerpo teórico feminista para el cual los individuos deban sentir que contribuyen. A pesar de haber un elemento común, las relaciones internas no son percibidas como homogéneas. No se trata de una actividad simultánea en múltiples frentes, aunque sí de las diferencias mantenidas entre esos frentes: sus múltiples diferencias internas. Las posiciones internas no son meras yuxtaposiciones, son contradicciones que no se resuelven –ni siquiera dialécticamente– en totalidades más amplias, “*ellas tienen que ver con la tensión de mantener juntas cosas incompatibles porque todas son necesarias y verdaderas*” (Strathern, 1991, p. 54 – énfasis mío).

Fernando Salis –con quien investigué– presenta una cuestión análoga a las feministas descritas por Strathern: VJ, profesor universitario, cineasta y actor trabajan como extensiones de sentido de las capacidades de unos sobre los otros; no son equivalentes ni alternantes. Cada una de las “identidades” en la relación de unas con las otras resultan prostéticas, como las de la persona y la herramienta, mas esas múltiples extensiones son percibidas desde el punto de inicio de la perspectiva. El VJ funciona como una extensión del cineasta, pues, en su caso, para ser VJ tuvo que darse cuenta que era viable usar de otra forma su archivo de imágenes, anteriormente creado y guardado con el fin de utilizar el material en el lenguaje documental. Podemos afirmar, así, que el VJ es igualmente una extensión de sentido de un estilo de vida asociado a la escena electrónica, dado que fue como frecuentador de esos ambientes que percibió que podía adquirir la habilidad de VJ. El artista audiovisual, por su parte, es una extensión del VJ, ya que las técnicas empleadas por el VJ para trabajar imágenes de una manera alternativa a la del lenguaje cinematográfico o

documental ofrecen posibilidades para pensar en otras modalidades de performance que penetran en las galerías de arte. Pero el artista audiovisual es también una extensión del actor. El profesor, igualmente, es una extensión del actor. Esto depende desde dónde se lo estuviere mirando.

El modelo retroalimentario de estímulo-respuesta-refuerzo de Bateson (2000) puede ser útil para elucidar el funcionamiento del cibernético, ya que los puntos de secuencia por los que se inicia la perspectiva afectan la percepción. Entre ser VJ y cineasta, por ejemplo, cabe afirmar que el polo cineasta envió un “estímulo” al polo VJ, pues es como cineasta que Fernando dispone de un amplio banco de imágenes al mismo tiempo que percibe –en tanto que frecuentador de la escena *electro*– que podría ejercer la actividad de VJ. Así, la realización de lo que configura la actividad del VJ también vendría de la mano de un estímulo ocasionado por un estilo de vida. Cuando comienza a practicar VJing pasa a enviar una respuesta a su polo cineasta, pero ahora enriquecida desde la perspectiva del VJ. Como cineasta manda un refuerzo, dado que tiene que captar imágenes que también funcionen bien para el formato de proyección de VJ –y no sólo para el modelo fílmico–, al tiempo que debe aumentar su archivo de imágenes como cineasta para asegurar una cantidad mayor de imágenes-herramientas. Igualmente, su actividad de VJ manda un estímulo para su actividad como profesor, ya que por eso lo invitan a dictar un curso sobre video y performance como profesor visitante en Madrid, donde realiza una performance audiovisual artística en el espacio de la Universidad con la participación de sus alumnos.

Se trata de un tipo de relación en que las conexiones aparecen al mismo tiempo como constitutivas y no constitutivas de sí, como aquella que se establece entre “otros externos específicos que forman un lugar para la persona individual”. Es el caso de que las personas fuesen constitutivas parcialmente de varias otras personas. Marilyn Strathern utiliza como ejemplo el hecho de ser al mismo tiempo feminista y antropóloga: cada una de esas identidades sería una extensión de la otra, dependiendo de la posición desde la que se las aprecie. Esa descripción de una persona “compuesta por una multiplicidad de relaciones”, como si estuviera elaborada a partir de varias personas se aproxima al concepto de *persona distribuida* de Alfred Gell (1998). Para desarrollar esta idea, dicho autor se inspira en la concepción de la *personalidad fractal*, concebida por Roy Wagner y profundizada por Marilyn Strathern. La personalidad fractal se visualiza en la imagen metafórica de la cebolla, también fractal, pues, con cada capa que es retirada, vamos encontrando una serie de otras capas, sin nunca alcanzar un centro. Y las capas que van saliendo se constituyen a la vez como partes de la cebolla en relación con el ambiente. Según Gell, el tratamiento teórico de esa noción de persona puede ser realizado en diferentes contextos sociales para seres humanos y también para objetos.

### **Un ensayo de fin**

Para finalizar, me gustaría hacer una referencia a la teoría de la mediación en Hennion y su fuerza para este estudio. Hennion sostiene que los estudios de arte visual en sociología se dividieron entre abordajes *externalistas* e *internalistas*. Y, por más que lo considere un debate no muy productivo, el autor enfatiza el hecho de que por lo menos hubo un debate. Para Hennion la falta de un objeto/imagen en los estudios sobre música generó una situación de crecimiento de diversas esferas de conocimiento sin establecerse un debate o punto de contacto entre las diferentes áreas de



abordaje. Su propuesta de una teoría de la mediación musical sería la de ver a todos los agentes, inclusive a la música, como mediadores en el sentido conector y transformador. Una teoría de la mediación musical trata –en sus palabras– de “capturar algo en acción, a partir de lo cual se puede presentar un constante y continuo cambio interpretativo” (Hennion, 2003, p. 95). La teoría de la mediación que el autor impulsa inspira no solamente la esfera estricta de la sociología de la música, sino que también nos invita a pensar en modelos de análisis para otras formas expresivas y, tal vez, para los estudios sobre la creatividad cultural. En ese sentido, me pregunto también si los diversos personajes incluidos en este trabajo, los productores-ciborgs, aprendieron con este autor a incorporar la teoría de la mediación hacia dentro de sí mismos: sólo es posible “capturarlos en algún momento de acción y que está en continua y perpetua mudanza...”. La tan rica metáfora para la música promovida por Hennion desborda, incorpora (¿?) y se adentra en la subjetividad autoral.

### Notas

1 Traducción del portugués a cargo de Mario Massini. Titular original: Uma categoria em ação: os produtores

2 Quisiera agradecer enormemente la oportunidad de debatir algunas de las ideas presentadas en este artículo con los investigadores del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (IdIHCS) y a los alumnos del doctorado en Ciencias Sociales de la FaHCE/UNLP. Querría agradecer especialmente las cuidadosas lecturas de Ornella Boix y Federico Urtubey, así como la oportunidad concedida por el profesor Juan Piovani de publicar este trabajo a partir del debate realizado por tales colegas. Dicho encuentro, generado en el ámbito del convenio entre el PPGSA/UFRJ y la FaHCE/UNLP, traduce la riqueza que resulta de un diálogo internacional entre nuestros países.

3 Como Ferreira (2006), Fontanari (2003), Bacal (2003) en Brasil, y Thornton (1996), en Inglaterra, y Jouvenet (2006) en Francia, entre otros.

4 Nota del traductor: ante la dificultad de hallar una traducción al español del concepto *novas mídias*, y tomando en cuenta que el concepto *artes digitales* lo traduce de forma imprecisa, optamos por conservar el término *mídias* utilizado en el original en portugués.

5 Para citar casos de los estudios de música popular, por ejemplo, Ochoa (2003) propone desplazar las categorías de *música* y de *géneros musicales* hacia *sonoridades contemporáneas*. Feld (1995) pretende la sustitución del término *esquizofonia* por el de *cismogénesis complementaria*, con el fin de dar cuenta de las contestaciones creativas y los embates en el ámbito cultural contemporáneo, en términos de creación y recepción, que están en juego constantemente.

6 La masterización es considerada el último paso del proceso de grabación de un audio para un formato que puede ser reproducido y copiado.

### Referencias bibliográficas

Bacal, T. (2012). *Música, máquinas e humanos: Os DJs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri.

- Bateson, G. (2000). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Benjamin, W. (1996). *Illuminations*. New York: Brace & World.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-Produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. (1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- Feld, S. (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*, 8, 9-13.
- Feld, S. (1995). From Schizophonia to Schismogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat. In G. MARCUS & F. MEYERS (eds.), *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Ferreira, P. P. (2006). *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase* (Tesis de doctorado inédita). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Brasil.
- Fontanari, I. (2003). *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre* (Tesis de maestria inédita). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil.
- Foucault, M. (1979). What is an Author?. In J. V. Harari (Ed.). *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. New York: Oxford University Press.
- Ginzburg, C. (1989). *Sinais. Raízes de um paradigma indiciário*. In C. Ginzburg. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Greenaway, P. (2009). En B. Zavareze (Org.). *Catalogo Multiplicidade 2008. Ano 4*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Haraway, D. (2000). *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In T. T. da Silva (Ed.). *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hennion, A. (1981). *Les professionnels du disque. Une sociologie de variétés*. Paris: A.M Métailié.
- Hennion, A. (2003). *Music and Mediation: toward a New Sociology of Music*". In *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London & New York: Routledge.
- Ingold, T. (2015). *ESTAR VIVO, ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Jouvenet, M. (2006). *Rap, Techno, Électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social*. New York: Oxford University Press.

- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Santana, L. (2009). En R. Savazoni y S. Cohn (Eds.). *Cultura digital.br*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Strathern, M. (1991). *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Velho, O. (1995). *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Velho, O. (2005). Comentários sobre um texto de Bruno Latour. *Mana*, 11 (1), 297-310.
- Velho, O. (2007). *A persistência” do cristianismo e a dos antropólogos”*. En *Mais Realistas do que o Rei: Ocidentalismo, Religião e Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks.