



Crítica de la razón musical: hacia un cuerpo transmedia postqueer, post-posthumano, post-postcolonial y post-postporno.

Apuntes para una Crítica de la Tecno-biopolítica Musical*

Jaime del Val
Instituto REVERSO

Resumen

La música en la cultura occidental se ha articulado sobre la base de divisiones anatómicas y disciplinares, aislando la escucha del cuerpo como fenómeno circunscrito al binarismo mente-cuerpo. Frente a esta noción opondremos la idea de la música como proceso corporal asociado a otras modalidades de percepción y cognición enactiva. La música es también una de las arenas privilegiadas de operación del poder implícito: en el marco de la sociedad disciplinar, como espacio de reproducción de categorías normativas; en el marco de la sociedad de control y el mercado neoliberal, como mecanismo biopolítico de producción de los afectos y el deseo. En el marco de convergencia de disciplinas artísticas y nuevas tecnologías, de diseño de sistemas interactivos e interfaces, emerge un horizonte de control y también de redefinición de las fronteras disciplinares y anatómicas que implique una transformación radical no solo de las disciplinas artísticas sino de todo el cuerpo social y su marco normativo de producción de los cuerpos.

Palabras clave

biopolítica, cuerpo, queer, performatividad, arte digital interactivo, modalidades perceptivas, metacuerpo, metaformatividad

Abstract

Music in western civilization is articulated on the basis of anatomic and disciplinary divides that rely upon logocentric structures, mind-body binarisms that attempt to isolate hearing from embodied activity. I will oppose this view with the notion of music as embodied process that is always associated with other modalities of enactive cognition and perception. Furthermore music is one of the privileged arenas of operation of implicit power: in the disciplinary society as site of reproduction of normative categories; in the society of control as a key biopolitical mechanism of production of affect and desire. In the convergence of arts practices and new technologies, of interaction and interface design there is a new horizon both of increasing formalisation of bodies and of potential and radical redefinitions of corporeality that could imply groundbreaking transformations for the social body as a whole, and its reformulation beyond the anatomical-disciplinary framework.

Keywords

biopolitics, body, queer, performativity, interactive digital art, perceptive modalities, metabody, metaformativity

Preludio: Anticuerpos Post-Queer

Una videocámara inalámbrica de vigilancia apunta a mi ano-genitales, o a otra parte del cuerpo, puede ser, no la reconozco en las proyecciones gigantes que inundan todo el espacio, me muevo a través de esa imagen extraña hasta que

* En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero, 2008).



conecto con ella, me convierto en ese cuerpo otro que es un fragmento de este cuerpo, transpuesto, transformado. Las proyecciones me envuelven, a mi, al otro metaformer y al público interactor, en el espacio, como una arquitectura del cuerpo, el espacio ha devenido todo él ano-genitales, o otra parte del cuerpo indefinida, proto-anatomía. Mi ano-genitales y los suyos se acercan, microdanzan juntos, somos un metacuerpo. Luego es una mano del público interactor, u otra parte del cuerpo, un fragmento incierto transpuesto en el paisaje. Al moverse mi voz se procesa: la imagen de mi ano-genitales o de otra parte del cuerpo, está siendo analizada en tiempo real; los parámetros del movimiento, hasta 20 diferentes, que resultan del análisis, no se envían a ninguna base de datos corporativa para rastrear la actividad, cosa imposible ante una imagen casi abstracta que no delata ninguna significación en mis movimientos, en mis microdanzas. No, los datos se envían a otro ordenador que procesa mi voz en función del movimiento. Pero, ¿es mi cuerpo, es mi voz? ¿O es un cuerpo otro y una voz ajena en la que me transduzco? ¿Quién produce el sonido, mi garganta o mi ano-genitales, o otra parte del cuerpo, otro cuerpo transformado, cuasi-ilegible, anti-anatomía? ¿Qué cuerpo musical está en funcionamiento? El sonido procesado se convierte en un coro de múltiples voces, se espacializa, granula, retarda y multiplica interactivamente en tiempo real, la voz emite solo la materia prima, que luego la danza del ano-genitales o de otra parte del cuerpo, transforma, escuchamos un nuevo proto-lenguaje musical, corporal, espacial, visual, transmedial, transcorporal, transanatómico. ¿Qué clase de música es esa? ¿Qué clase de cuerpo la produce? ¿Tiene un género y sexo definidos? ¿Es su género y su sexo el nuevo instrumento musical? Es una nueva realidad difusa y no identitaria que me posee, diseminada en flujos de intensidades incontenibles cuyos vectores se disparan en infinitas direcciones. ¿Quién se mueve, donde está la agencia, puedo rastrearla en un yo, o hace tiempo que este ha desaparecido por completo? ¿Es música post-sujeto, post-porno, post-queer, post-género, trans-género? ¿Es música visual o post-visual, espacial o post-arquitectónica, corporal y gestual o postcoreográfica? Es imposible rastrear a ciencia cierta un significado para este cuerpo-instrumento, se escapa y se desborda en direcciones y potenciales infinitos, en la frontera de la inteligibilidad, de lo



imaginable y lo posible, en los vectores de la mirada deseante, fragmentaria, de proto-gestos no sedimentados, en morfogénesis permanente, que atentan la escucha porque dinamitan la arquitectura disciplinar, sensorial y política del cuerpo, pero al mismo tiempo desbordan con un flujo de intensidades nuevo: un cuerpo-frontera, un anticuerpo, un metacuerpo.

Crítica de la Razón Musical

La música como cuerpo: anatomías del cuerpo musical

La genealogía de la música está anclada en una concepción específica de la anatomía y de la tecnología: divisiones sensoriales y teorías de la percepción y los sentidos que han generado territorios disciplinares, textos de investigación que son sustrato de máquinas, de instrumentos.

El hecho de considerar la música como un fenómeno auditivo, más que intersensorial y corporal tiene que ver con estas divisiones disciplinares, que son también territorios de poder, de economía y de trabajo, o sea del cuerpo social, entramados que se articulan sobre nociones de género, sexo, y sexualidad, clase, raza y legalidad, edad, salud y forma corporal.

Por otro lado la música es una práctica encarnada, transmitida de cuerpo a cuerpo, y su articulación y relación con otras ramas del arte varía en los contextos y culturas. En muchos casos la música es un concepto indivisible de la danza, de lo corporal, no puede pensarse como fenómeno auditivo aislado e independiente, como acaso en músicas y danzas populares de pueblos que nuestra tradición colonial ha llamado “primitivos”, en parte porque su cultura no se articula sobre la misma anatomía disciplinar, o porque no se articula sobre anatomía alguna, o porque no se pueden rastrear en ellas las mismas territorializaciones del logos, ni los binarismos mente-cuerpo, naturaleza-cultura, incluso masculino-femenino. La división disciplinar es anatómica, discursiva, cultural y contextual, como lo es la definición y producción de un concepto de escucha y música absolutas.



Bien pensado dicha escucha y música absolutas nunca existe en la realidad: siempre invocamos el cuerpo en la escucha, no en su totalidad pues nunca podemos decir cual es la totalidad del cuerpo, sino en su contingencia abierta y en su multiplicidad impredecible; siempre entran en juego en mayor o menor medida relaciones intermodales, transmodales, de cruces y asociaciones entre modalidades perceptivas y productivas, en el marco de una percepción que es un proceso activo, enactivo (1), y productivo-creativo.

Así pues la música es cuerpo: es un proceso encarnado que se relaciona sin solución de continuidad con otros estratos y sedimentaciones del continuo de fuerzas no verbal-verbal en el que nos constituimos.

El cuerpo que planteamos aquí no sería una materia contenida en la piel sino un flujo relacional de intensidades (2), afectivas, deseantes, comunicantes, un metacuerpo que se proyecta en cada gesto, en cada sonido, incluso en la letra tecleada cada palabra tiene sentido solo en la medida en que es encarnada, en que invoca al cuerpo intensivo en todo su potencial abierto de relaciones, flujos de intensidades, asociaciones. El cuerpo relacional es esencialmente intermedio, se produce en el intercambio de intensidades en el que nos constituimos. El cuerpo nodal, estratificado, es el punto de inflexión en los procesos relacionales en el que, por efecto de los pliegues y reflejos se forman interioridades (Deleuze y Guattari 1988): reflexividad de las fuerzas, sedimentaciones múltiples en diferentes temporalidades que resultan en cuerpos nodales: en sus pliegues se constituye como efecto de territorialización lo que llamamos el sujeto y la consciencia, y como efecto de conjunto la sociedad y la cultura. Sin embargo estas territorializaciones solo logran contener aspectos reducidos de la experiencia encarnada, que fluye constantemente más allá de toda cartografía, en las intensidades relacionales en fuga del metacuerpo.



Metasignificante.

La música más allá de la semiótica, más allá del performativo.

La semiótica no da cuenta de la práctica musical como proceso encarnado ya que los signos de la música, como los encontramos en una partitura, no son sino puntos de referencia contingentes en un momento concreto, en un contexto de transmisiones corporales, un aspecto referencial y lateral en la cadena de transmisiones, que carece de sentido por completo fuera de dicha cadena. El estilo musical es parte de este proceso y nunca adquiere forma definitiva en la escritura, puesto que se transforma a cada instante en la interacciones entre cuerpos, en cada nuevo aprendizaje, que es una creación y una transformación.

La música tampoco puede reducirse al marco de interpretación de la performatividad, tal como la identifica J. L. Austin en el lenguaje y J. Butler (3) en el género. Esto es así por varios motivos: por un lado la música carece de ninguna intención de producción de significados en el sentido estricto, es un proceso encarnado de asociaciones abiertas en el que cada escucha es una creación, es METASIGNIFICANTE, desafía de hecho la voluntad logocéntrica de producción de significados, desafía la ficción política de los significados universales: es la propia música del lenguaje verbal, el llamado paralenguaje, y sus gestualidad, la kinesística (4), lo que en cada acto de lenguaje cuestiona radicalmente el marco de significados posibles, genera disonancias y disemina los significados potenciales en los vectores afectivos abiertos e irreductibles de los cuerpos, dando cuenta de la morfogénesis del lenguaje como efecto de sedimentación de la improvisaciones no verbales.

Por otro lado no podemos reducir su funcionamiento a elementos gramaticales, sintácticos y morfológicos que permitan un análisis lingüístico. Los modelos estructurales de escucha y análisis musical presentan sin duda una colección fascinante de aparatos que por lo demás carecen de todo fundamento universal: nos dicen más de los modos de pensar de quien los ha creado que de la música misma, que escapa permanentemente los marcos de análisis, la



cartografías y las anatomías. No hay que confundir los mapas con el territorio, la anatomía con el cuerpo, la ficción con la realidad, los análisis y discursos sobre la música con la música; aunque toda anatomía, cartografía y ficción pasa a formar parte también de la realidad que intentan contener.

El pensamiento musical es un proceso que excede la lógica del lenguaje, excede el logos, es una forma de pensamiento del cuerpo, como la danza o el pensamiento visual.

Los parámetros mismos con que analizamos el sonido, los modelos físicos del sonido son efecto de determinadas tecnologías y modelos de representación y no son un marco definitivo o concluyente, se basan también en modelos de percepción sensorial y anatomías de la escucha obsoletas, en textos que son el sustrato de máquinas (Flusser, 2001), ignoran *la infraestructura (5) intermodal abierta* del cuerpo.

Los modelos mecanicistas de aprendizaje de los instrumentos son otra expresión más del dualismo mente-cuerpo: entrenar instrumentistas como se entrenan atletas, es sin duda un modo de producción en serie de cuerpos musicales, donde la música se torna algo cuantificable, frente al aspecto irreductible de la proliferación cualitativa de formas de tocar, de hacer música, de improvisar y de escribir y componer en las que el cuerpo intensivo, el cuerpo sin órganos se hace todo él escucha, *el músculo se hace sonido*.

La escucha absoluta quiere dar cuenta de modelos de escritura que se pretenden desencarnados, universales, mentales, eliminan lo corporal y con ello el continuo intermodal de cognición enactiva. Sin embargo también la escritura musical es un proceso de improvisación y sedimentación de los cuerpos que está invocando a cada momento el cuerpo transmodal, por mucho que queramos contenerlo.



Tecno-Biopolítica Musical – La Producción de los Afectos – La era Anatómico-Disciplinar

Por otro lado la división disciplinar no es meramente el resultado de sedimentaciones y estratificaciones en un plano de abstracción: es preciso entender esas estratificaciones en las que se constituye el sujeto, la cultura y el organismo disciplinar del cuerpo social, como entramado de relaciones de poder en el que las relaciones de fuerzas se estratifican en marcos de desigualdad y asimetría. Podemos así rastrear la genealogía de la disciplina musical en términos de relaciones de poder y de economía política y como en ese entramado la música es un instrumento de poder que opera en múltiples niveles en el marco de la sociedad disciplinar y de la sociedad del control. Podemos rastrear la manera en que la categorías de género, sexualidad, clase, raza, edad y diferencia corporal se articulan de forma implícita en la disciplina musical, podemos rastrear la relación de toda la economía política de la música con la anatomía de la escucha, el modelo de escucha centralizada, la arquitectura del auditorio, el teatro, el formato del concierto, todos forman parte de una concepción anatómica generadora de estructuras de poder, productor de formas de escucha y visión, de corporalidad y subjetividad (6).

El escenario, y después la pantalla, son mecanismos de producción del sujeto que operan a través de la disección anatómica de la percepción y su articulación en dualismos de mente-cuerpo, público-intérprete, compositor-intérprete, escenario-platea, obra-creador. El sujeto humanista es el efecto de reflexividad de estas divisiones anatómico-disciplinares.

Pero aun más relevante me parece estudiar el estatus de la música como instrumento de poder implícito en el neoliberalismo: desde la música comercial ubicua que nos da forma como cuerpos afectivos en el espacio público, devenido pantalla hiperreal de las simulaciones publicitarias (7), a los videos musicales y su diseminación global de coreografías: la fachada de la cultura del ocio y su farsa liberatoria producida por el “estilo de vida norteamericano”, como imagen y ficción hiperreal de la sociedad de consumo, esconden la manera en que al encarnar esa música ubicua, desregulada, nos convertimos



en logos andantes y estandartes del sistema, al repetir frases musicales de moda y gestos “liberadores” de las coreografías en el sábado noche en la discoteca, reproducimos y hacemos proliferar los logos implícitos del sistema y devenimos embajadores máximos y secretos del régimen postglobal de la estandarización.

El grito de Tarzán

¿Qué arquitectura sonora-corporal reproduce ese tipo de música comercial? La música contemporánea de tradición “culta” plantea sin duda una multiplicidad de cuestionamientos radicales de esa arquitectura tonal, melódica, armónica, de esa forma de escucha basada en formas reconocibles y reproducibles. Quizá por eso esta música ha resistido mejor la asimilación, al coste de ser arrinconada. El propio mercado necesita de formas reconocibles para su funcionamiento. No hace mucho salía en prensa la noticia de que no se había podido patentar el grito de Tarzán por no ser reducible a una notación tradicional de alturas. Sin duda el mercado podrá desarrollar mecanismos para asimilar y reducir también este tipo de arquitecturas sonoras pero aun está lejos de hacerlo.

Carecemos actualmente de marcos críticos y de resistencia frente a estos nuevos procesos de producción, domesticación y estandarización de los cuerpos que operan en el marco de la producción de los afectos (8) y el deseo. El sujeto es para ellos una fachada perfecta, pues nos convence erróneamente de que somos mentes independientes y que poseemos un cuerpo que acaba en nuestra piel, que solo podemos ser influenciados con ideas o con tortura física, con ello permanecemos convenientemente despreocupados frente a toda la serie de mecanismos implícitos no verbales que nos constituyen.

Hay sin embargo dos dominios, al menos, en los que se estudia a fondo el potencial de esos mecanismos: Por un lado en el ámbito militar para algunas modalidades de tortura que funciona a través de privación o exceso relacionado con modalidades perceptivas: desde la escucha continuada de



música al sometimiento a ondas que exceden el espectro auditivo perceptible pero que tienen efectos devastadores en los cuerpos.

Por otro, en el marketing, en las tecnologías del mercado, que son las tecnologías por excelencia de nuestro tiempo, donde se fraguan y se cuecen las formas implícitas de dominación. Los diseñadores de tecnologías del mercado son sin duda conscientes de la necesidad de mantener desregulados, más aun, preservar en el dominio de lo impensable, los territorios de producción afectiva de los cuerpos: por ello no hay casi marcos de regulación legal de la música en el espacio público, ni en la publicidad, ni de la televisión: el mercado regula así los espacios a su conveniencia.

Hay que revisar en ese sentido los tradicionales discursos sobre los efectos de la televisión y otros instrumentos de producción de la cultura de masas: no se trata ya solo de manipulación informativa e ideológica: la producción del cuerpo afectivo pasa por otros canales no verbales, formales, intensivos: son estos sin duda los que explican que poblaciones de países supuestamente desarrollados voten a Bush y Berlusconi, por poner un ejemplo: hay que entender aún como las poblaciones, las masas, se producen no con ideas sino con la *producción técnica de afectos y deseos*. Hay que rastrear los procesos de producción del cuerpo afectivo a través de la proliferación de imágenes y sonidos, y a través de ellas de gestos y coreografías, para entender el efecto productor de los medios de comunicación, que deberíamos llamar *medios de producción afectiva de los cuerpos*, y el papel que la música desempeña dentro de ellos.

Ese es justamente el sustrato de la llamada hipermodernidad: la inflación de presupuestos de la modernidad que la posmodernidad considera superados son la condición para sostener la ficción de universalidad de la pantalla total (9) y esconder adecuadamente los mecanismos de producción corporal y afectiva de los cuerpos.

La proliferación de música comercial en el espacio público no solo impone una arquitectura sonora estándar y ubicua, sino que constituye a los cuerpos en ese



marco, constituye el metacuerpo de la ciudad-cuerpo y el territorio-cuerpo, del ciberespacio-cuerpo y la casa-cuerpo, el coche-cuerpo y el i-pod-cuerpo, genera cuerpos intensivos en un plano sin precedentes de estandarización. En ese sentido la música tiene una fuerza de diseminación aun mayor que la imagen puesto que no puedes apartar la mirada para evitar su influjo y aun entonces los bajos te vibrarán en el estómago vacío, te rodera en 360º, es un panóptico, un *pan-acústico* de la colonización corporal. Solo tapándote los oídos puedes escapar a su influjo. Ya ni el campo, la montaña, o la playa más virgen y remota se libran de ella, pues los cuerpos, con sus prótesis de reproducción musical, extienden la dominación sonora a todos los confines del territorio, y cada vez más con interfaces ubicuas y conectadas en red como el teléfono móvil y los ordenadores miniportátiles. La pseudodemocracia tecnopositivista virtualiza el cuerpo-territorio a la sombra de un nuevo totalitarismo sonoro, de nuevos procesos de uniformización de la escucha y del cuerpo.

Se llevan así mucho más allá las tecnologías coloniales de expansión de los modelos reducidos de escucha y de cuerpo musical occidentales, asociados a la melodía, la armonía, la tonalidad, el ritmo regular y la forma cerrada. Mientras en el pasado el espacio de difusión eran los conservatorios, teatros de ópera y auditorios, los instrumentos hegemónicos como el piano, y su distribución en las colonias, ahora, bajo el signo de la pseudodemocratización es cada cuerpo con su prótesis tecnológica, quien se convierte en estandarte de la expansión del imperio, la cultura del ocio global, su marco mesiánico de expansión.

Podemos también detenernos en el efecto que la pantalla, como condición espectacular e hiperreal de la sociedad neoliberal, tiene en la experiencia de la música en vivo: hace falta aun estudiar hasta que punto se mediatiza la experiencia de la música en vivo y el escenario se convierte en pantalla, *la pantalla se come al escenario*. También se han de estudiar los procesos de producción del “publico general” como ficción y producto de la cultura de masas. O el efecto de la globalización en el aprendizaje musical corporal,



específico, la disolución de las escuelas y la estandarización de estilos interpretativos.

Sin embargo una problemática en la que me interesa profundizar particularmente es la de los instrumentos y la estandarización de interfaces: frente a los largos tiempos de transformación de los instrumentos musicales tradicionales que, a pesar de plantear modelos coloniales de estandarización daban lugar al surgimiento de modos específicos a través del aprendizaje cuerpo a cuerpo, la transformación vertiginosa de los nuevos instrumentos digitales, que obedece a las fuerzas de mercado, impide la sedimentación de estilos y lenguajes, induciendo una estandarización sin precedentes en la que los procesos de producción se aceleran y uniformizan a la sombra del lenguaje del *efecto*: aprieta una tecla y aplica un efecto, el *ready made* inmediato nos otorga el estatus de creadores en serie, dudosa distinción ya que por lo general desconocemos la genealogía de ese efecto y sus implicaciones económicas y políticas implícitas como reproducción de un lenguaje comercial determinado, nos llega enmascarada tras la ficción de la democratización de la tecnología, que no puede darse realmente mientras no produzcamos una maquinaria crítica frente a los procesos implícitos de estandarización.

Estamos en un dominio que desafía a la propia crítica postcolonial: ¿cuales son los mecanismos del nuevo imperio, del nuevo totalitarismo implícito neoliberal? El aparato de producción afectiva de los cuerpos nos ancla, bajo la apariencia de modernidad líquida y nomadismo continuo, en los canales virtuales hiperreales de la ficción de lo global, al tiempo que nos reproduce y asimila como cuerpos afectivos en serie con nuevos dispositivos de producción corporal.

¿Como interiorizamos los compositores y músicos los marcos de interpretación del sistema *anatómico-disciplinar*? sin duda los marcos de interpretación no son deterministas ni cerrados, aunque pretendan serlo. El cuerpo relacional encuentra por doquier puntos de fuga. Así se explica que dentro de marcos aparentemente cerrados de interpretación hayan proliferado paradigmas



musicales que podemos enmarcar ahora en otros radicalmente distintos y ver incluso como amenazas potenciales a los marcos en los que se generaron. Sin embargo me parece extremadamente problemática la proliferación de nuevas formas implícitas y exitosas de uniformización del cuerpo sonoro y musical en el contexto neoliberal.

Políticas de la música en la sociedad disciplinar: género, sexualidad, clase, raza, espacio, economía, disciplinas, trabajo.

Podemos resumir algunos puntos de la disciplina musical como reproductora de categorías normativas y de economías políticas. Se trata de aspectos gestados en el periodo que Foucault identifica como la sociedad disciplinar (10), si bien seguimos arrastrando estas estructuras como fachadas e instrumentos en la moderna sociedad del control:

- La economía política de la música se basa en divisiones disciplinares, que son producto de anatomías y de discursos culturales, que han dado lugar a los aparatos técnicos y de investigación y análisis.
- La escritura y la escucha absoluta dan lugar a la propiedad intelectual sobre la música y al mercado musical.
- Los espacios de la música se articulan en términos de raza, clase, sexualidad y género.
- Con ello también la escenificación de la música, que por lo general se considera un dato irrelevante relacionado con una realidad absoluta, naturalizada, esencial, obviándose su carácter construido, contingente, cultural.
- Los gestos musicales se desexualizan y se articulan en torno al género, incluso el sonido de los instrumentos (el “sonido masculino” y “femenino” en el violín). El auditorio y el teatro son las salas esterilizadas de operaciones donde se disecciona la anatomía para aislar la escucha y dejar fuera el cuerpo y el sexo.



Políticas de la música en la sociedad de control: biopoder, estandarización de cuerpos y cultura del ocio

El escenario cambia en las décadas recientes, con la proliferación de nuevas interfaces y procesos de estandarización global dirigidas por las fuerzas de mercado:

- la música popular ubicua en el espacio público, con su arquitectura sonora repetitiva produce cuerpos sonoros estándar; los videos musicales ubicuos reproducen relaciones estándar de gesto-música; los efectos del cine generan asociaciones estándar música-imagen; las narrativas del cine generan modelos estándar de comunicación no verbal; los programas informáticos generan relaciones estándar sonido-gesto-imagen
- los *gadgets* para escuchar música inciden en la escucha como fenómeno aislado, estándar y objeto de mercado, desencarnado, no procesual, vendible.
- los programas para la producción y edición de sonido están diseñados bajo el signo de una industria estándar, y su transformación vertiginosa impide una sedimentación de estilos y lenguajes específicos
- la globalización induce una estandarización del aprendizaje de los instrumentos, una desaparición de las escuelas y especificidades, una mercantilización del espectáculo con énfasis en lo cuantificable y borrado de las cualidades y formas de apreciación específicas, en aras de la ficción del público general de masas, e induce una mediatización total de la realidad, convertida en pantalla y simulación.

Genealogías del cuerpo musical: De la música corporal a la escucha absoluta, los instrumentos los hyperinstrumentos y la danza interactiva.

Exilio colonial y retorno poscolonial del cuerpo musical.

La relación música-cuerpo, música-gesto y música-imagen, ha variado en nuestra historia reciente. Podemos trazar estas líneas difusas:



- Música y danzas tradicionales tribales: la música y la danza son indisolubles, la práctica es improvisatoria, la “escritura” es efecto de reiteración en los propios cuerpos. La música es corporal y, a menudo, sexual. Es el hecho presente lo que importa, no se puede “grabar” sin excluir el hecho esencial. No hay noción de repetición o reproducibilidad.
- Instrumentos musicales tradicionales: la era anatómico-disciplinar. Se intenta excluir el cuerpo de la escucha y se ahonda en la divisiones disciplinares, pero el aprendizaje es cuerpo a cuerpo, como proceso encarnado de reflejos, de las neuronas espejo y la propiocepción (11), en los que asociamos el gesto de tocar, al sonido, y encarnamos el gesto, el cuerpo expandido del intérprete–instrumento: cuando escuchamos con los ojos cerrados podemos invocar, encarnar, reconstruir mentalmente, visualmente y sobre todo propioceptivamente, el gesto del instrumentista y su sensación. En este largo periodo se producen instrumentos formidables como la orquesta sinfónica, con todo su aparato disciplinar, económico y de poder. La experiencia única se desplaza hacia su reproducibilidad, se aleja de la vida cotidiana hacia los espacios disciplinares del teatro y la sala de conciertos. Escucha centralizada, teatro a la italiana y escenario.
- La escritura desplaza el cuerpo musical a los signos, que actúan como referentes inestables e invocadores del cuerpo intensivo.
- El director y la orquesta: las formas gestuales del director se transducen al lenguaje propioceptivo del instrumentista en un marco centralizado. podemos reinterpretar la orquesta en el marco del cuerpo intensivo y relacional para sacarla de su contexto centralizado y de sus estructuras de poder.
- Con la grabación el cuerpo musical se evoca a través de la escucha: oímos un violín y reconstruimos propioceptivamente el gesto del instrumentista. La escritura es preponderante. Auge de la grabación y asociación mental con lo corporal y visual. La escritura y la música absoluta dan lugar a la propiedad intelectual sobre la música y al



mercado musical. Auge de lo espectacular, lo performático, de la reproducibilidad.

- Con el vídeo el escenario se desplaza a la pantalla y es devorado por esta.
- Nuevas prácticas de improvisación: el cuerpo adquiere una dimensión más presente, aunque aun encontremos relaciones con formas de escritura y el fenómeno se centre aun en la escucha.
- Electroacústica: la relación cuerpo-sonido se rompe en un comienzo con procesos carentes de asociaciones, pero el cuerpo, siempre productivo genera las asociaciones y relaciones, y estas sedimentan en prácticas y contextos concretos. El espacio de la escucha se abre con la espacialización. Proliferación de discursos psicoacústicos y nuevas tecnologías de la escucha.
- Performance musical (fluxus): se pone atención en la escenificación y el aspecto gestual y se realiza una parodia, o se pone de relieve y se subvierte.
- Relación imagen-sonido en sinestesia y cine abstracto: se exploran otros campos de relaciones visuales a los que se incorporan las asociaciones gestuales y visuales del plano sonoro. La sinestesia clinicaliza y convierte en patologías ciertas asociaciones entre escucha y visión.
- Electroacústica en tiempo real partiendo de instrumentos tradicionales: la relación escucha-imagen-propiocepción-espacio se transforma, se desplaza y se amplía: *Mixtur* de Stockhausen, *Prometeo* de Nono.
- Electroacústica en tiempo real sin instrumentos tradicionales: la práctica y el contexto, la técnica y el instrumento generan relaciones gestuales y visuales, campos de asociaciones nuevos: nuevas formas de improvisación con ordenadores sedimentan en nuevas formas de relaciones: todo manejo de interfaz genera una relación de este tipo, un cuerpo sonoro, como el manejo del teclado y el click y arrastra del ratón.
- Hyperinstrumentos (12): el gesto del instrumentista se convierte por primera vez en foco de atención, se amplifica electrónicamente.



- Danza interactiva: se produce por primera vez un cruce (conflictivo) entre lenguajes corporales diferentes cada uno con su tradición disciplinar.
- Cine y videojuegos, lenguaje del efecto: los lenguajes audiovisuales producen constantemente formas de relaciones de este tipo, por lo general simples y operando en la esfera de efectos y relaciones uno a uno o en el plano narrativo. Los efectos sonoros del cine y los videojuegos entran en esta categoría. A través de la industria de hollywood, la comunicación no verbal específica de la cultura estadounidense se distribuye en los cuerpos a nivel planetario, enmascarada tras ficciones liberatorias del estilo de vida americano.
- Videos musicales: producen relaciones cuerpo-música, se retoma una relación similar a la de las danzas tribales pero en un contexto de estandarización mediática de estandarización camuflada radicalmente distinto, con una pseudo-sexualización comercial estándar articulada en estereotipos de género.
- Ubicuidad de tecnologías de reproducción musical: la reproducibilidad, la repetición y la simulación han reemplazado por completo a la experiencia única, la pantalla se come al escenario, la grabación se come al concierto. Reversión de los procesos de encarnación y constitución-aprendizaje-formación del cuerpo musical desde lo específico a lo estándar. La música, en vez de volver a formar parte de la vida cotidiana, después de su largo aislamiento en auditorios y teatros convierte la vida cotidiana en su conjunto en pantallas de la simulación.
- Realidad virtual: la interfaz genera un lenguaje corporal que redefine las relaciones imagen-sonido. Marco estándar de producción en la industria, frente a potenciales infinitos de nuevas relaciones en proyectos artísticos, como en *Osmose* y *Ephemere* de Char Davies. (13)
- Metacuerpos: retorno del cuerpo relacional en el contexto expandido, y de producción tecnológica de los afectos, el cuerpo pos-anatómico es metasexual y metamedial, retorno de procesos improvisatorios y de



contextos de emergencia no representacionales, desaparición del espectáculo, retorno a la experiencia presente.

Hacia un cuerpo transmedia postqueer, post-postcolonial, post-posthumano, post-postporno

Políticas Transmedia y Metamedia: Metaformance, Metadisciplinariedad.

En el marco de convergencia crítica de artes y nuevas tecnologías, y de estas en relación con tecnologías más antiguas, surge un nuevo horizonte de relaciones posibles en el que replantear las disciplinas y los cuerpos:

- nuevas relaciones intermodales, hibridaciones disciplinares y disciplinas intermedias
- nuevas relaciones cuerpo-sonido
- retorno de la improvisación y el proceso sobre el objeto de mercado
- retorno del proceso encarnado, corporal-espacial
- redefinición de los espacios interdisciplinares, del escenario, la calle
- redefinición de la relación público-creador-intérprete-espacio-obra
- nuevas economías políticas
- nuevas articulaciones políticas y culturales: de género, de clase, etc.
- nuevas estrategias políticas de activismo sonoro.

En la convergencia de arte digital interactivo, electroacústica en tiempo real, danza interactiva, performance, arquitectura digital y analógica, robótica, Inteligencia Artificial, Realidad Virtual, dispositivos hápticos, mecatrónica y otras ramas de la confluencia cuerpo-arte-tecnología encontramos un horizonte nuevo para la configuración de relaciones entre órganos de la anatomía sensorial clásica y bien conocida (visión, oído, tacto, gusto, olfato), a través de nuevos tipos de relaciones entre modalidades perceptivas en cuya configuración se trabaja desde las zonas intermedias y fronterizas de las divisiones tradicionales, articulando nuevas relaciones específicas entre la visión y la escucha, por ejemplo.



Pero las posibilidades van mucho más allá y de hecho se trata de un territorio para la investigación de nuevas formas de percepción que se vienen formulando en el marco de las ciencias cognitivas o la neurología, como es el caso de la propiocepción. El nuevo horizonte transmedial y transmodal reconfigura el aparato propioceptivo en el marco de cuerpos expandidos tecnológicamente. Si bien es preciso aclarar que el concepto que nos interesa aquí no es el de cuerpo material expandido con prótesis materiales, sino el de cuerpo intensivo, expandido en nuevos campos de fuerzas relacionales.

La investigación en los campos mencionados suele redundar en modelos reduccionistas de comunicación no verbal, que intentan enmarcar el cuerpo en paradigmas logocéntricos discretos. Se trata de verdaderos aparatos de producción en serie de los cuerpos, industrias del sistema anatómico-disciplinar al servicio de intereses de mercado y sus requisitos de estandarización.

Planteo una crítica a estos contextos y la necesidad de cuestionarlos formulando paradigmas tecnológicos abiertos a la comunicación no verbal como fenómeno irreductible a paradigmas semióticos y lingüísticos. Para esta tarea la metáfora del cuerpo musical puede ser un interesante aliado.

La metáfora del instrumento. Metacuerpo

El instrumento plantea una poderosa metáfora para redefinir el paradigma tecnológico en su conjunto, entendido como cuerpo intensivo, relacional, como metacuerpo. El instrumento no es solo el cuerpo físico de la máquina, ya sea analógico o digital, es también el cuerpo del instrumentista y el espacio que ocupa, es el lenguaje que articula y la escritura, el software y el hardware, incluso el público interactor y la obra, en el caso de los sistemas interactivos abiertos, es el cuerpo de la improvisación y la sedimentación.

Es una metáfora para reencarnar las *tecnologías de producción corporal* que llamamos tecnologías de la comunicación, y la tecnología en un sentido más amplio. Una tarea sin duda necesaria en un contexto de culturas digitales que



intentan imponer un concepto de interfaz desencarnada y estandarizada, de ficciones de mentes que se relacionan en planos de universalidad ficticios.

La industria del HCI (*Human Computer Interaction*) está trabajando en la discretización masiva de parámetros de comunicación no verbal, en el estudio reduccionista de afectos y emociones en función de aspectos corporales no reductibles a un análisis semiótico o lingüístico. Aunque estos intentos vayan a fracasar en su pretensión de formalizar la realidad entera, sí están produciendo exitosamente modelos estándar de corporalidad, interfaces funcionales como el teclado y el ratón, click y arrastra, causa efecto... Qué lejos está este modelo de interacción corporal del movimiento del bailarín, que se lanza en infinitos potenciales de significación mientras es encarnado en el que lo observa. Estos modelos estándar tienen como efecto la producción de cuerpos estándar, no de una forma determinista y cerrada, pero sí planteando nuevos dominios de actuación para el poder implícito, para las nuevas formas de colonización de cuerpos y territorios.

Por eso el terreno del control gestual del sonido y de la danza interactiva son dominios privilegiados para estudiar a fondo este conflicto entre nuevas formas de estandarización de los cuerpos y la especificidad irreductible de aquello que los sistemas y la industria intentan discretizar.

Cuerpo pos-anatómico

Las nuevas anatomías intermodales del cuerpo intensivo plantean un desafío a la anatomía disciplinar de las artes tradicionales y del cuerpo social en su conjunto. Ya no podemos hablar de la disciplina musical en el sentido tradicional, ni de coreografía, arquitectura o imagen: si estamos trabajando en la fronteras en las que se hacen inteligibles esos territorios anatómico-disciplinares estamos también redefiniendo las líneas de separación y formulando territorios nuevos, nuevas anatomías transmodales que se configuran en espacios hasta ahora intermedios o inexistentes.



Elaborando la relación entre un gesto, un sonido, una imagen, un espacio, en el contexto de un sistema analógico-digital interactivo estamos trabajando precisamente sobre esa frontera y esto implica rediseñar la anatomía sensorial del cuerpo y sus disciplinas. La tarea se revela pronto compleja pues no solo hay que confrontar una serie de discursos científico-técnicos y su paralelismo en los prejuicios culturales, estético-afectivos arraigados, sobre lo que son y como funcionan las disciplinas, sino que hay que confrontar también todo el aparato de la economía política y los entramados de poder que se articulan en función de ese organismo disciplinar.

Las nuevas disciplinas híbridas y espacios transdisciplinares pueden inducir una transformación del cuerpo social y la economía política y de trabajo. Sin embargo propongo un “doble salto mortal” al decir que no solo es posible plantear nuevas anatomías para el cuerpo disciplinar y social, sino que también es posible plantear un cuerpo pos-anatómico, que desafíe toda territorialización, entendida esta como línea que se traza con pretensiones de fijeza y en función de entramados de poder. Podemos construir un cuerpo amorfo, en morfogénesis permanente, que no sedimente nunca en un organismo cerrado, imposible de cartografiar en una anatomía definitiva, radicalmente abierto a la reconfiguración, autoproducción de los marcos en los que se hace o no inteligible, o permanece en la frontera de la inteligibilidad, un anticuerpo político que se desplaza en las múltiples fronteras que constituyen los dominios de inteligibilidad y producción de significados, fronteras que son anchas zonas de negociación, no finas líneas de separación: podemos decir que *todo es frontera*.

La performatividad plantea interesantes posibilidades de intervenir subversivamente en los aspectos de la puesta en escena de la música, de su significación social, de su carácter reproductor de categorías normativas naturalizadas por efecto de repeticiones reiteradas. Sin embargo la performatividad no da cuenta de la morfogénesis del cuerpo musical como campo de fuerzas y estratos que exceden la significación y la semiósis.



Los nuevos contextos de reconfiguración corporal pueden exceder la performance y la representación, y generar espacios de reconfiguración metaformativos. A esto llamamos metaformance (14): espacios de emergencia de formas, no de transmisión o reproducción de significados. En estos contextos podemos pensar-hacer-ser la música más allá de la música y sus divisiones corporales y disciplinares de repetición.

Este cuerpo pos-musical podemos identificarlo también como metamusical y metamedial, en la medida en que trabaja en la elaboración técnico-afectiva en la que los territorios de la disciplina musical se hacen inteligibles, es un aparato de configuración de disciplinas, o de formas de pensar del cuerpo que desafían toda división disciplinar al tiempo que actúan en la transformación de las fronteras y territorializaciones existentes.

El sexo de la música - Metaformatividad y Performatividad: estrategias para un cuerpo sonoro post-queer

¿Tiene sexo la música? La tradición dice que no, aunque se contradice abundantemente, ya que los escenarios de la música tradicional lo son también de la reproducción de categorías de género. Iré más allá, ¿tiene la música sexualidad o es esencialmente asexual? La pregunta no tiene una respuesta única, depende de los contextos. De nuevo la tradición insiste en asignarle el sexo de los ángeles. Fluxus y otras corrientes han intentado sexualizar la práctica musical resaltando el aspecto performativo de la práctica musical, de su escenificación, introduciendo elementos eróticos en la puesta en escena que normalmente se consideran impensables en un contexto de música “seria”. En el contexto pop la situación es diferente, al introducirse iconografías sexuales que bajo la pretensión de transgresión han sido asimilados hace tiempo en el aparato comercial de producción en serie de cuerpos estándar. Sin embargo recientemente ambos territorios se han acercado, pues la imagen de los músicos “clásicos” en la industria musical se acerca cada vez más, por exigencia del mercado, a la del músicos pop, introduciendo una imagen “sexy” antes impensable, que reitera binarismos y estereotipos de género en función de los gustos actuales de la mercadotecnia. La parodia se devora a si misma



como instrumento de asimilación del mercado y deja entrever los límites políticos de la performatividad.

Trabajar en la parodia de las categorías de género en la performance musical podría articular escenarios posibles para un cuerpo musical *queer* (15) y *post-porno* (16).

Pero podemos ir más allá de una resignificación performativa del sexo, el género y la sexualidad en la música. Es más, la música plantea un territorio importante de enormes potenciales para plantear una crítica de los paradigmas de género que va *más allá de la parodia performativa*.

En el contexto transmedial y transdisciplinar en el que renegociamos las fronteras disciplinares y las anatomías se abre un horizonte nuevo para la redefinición del sexo, el género, la sexualidad y la intimidad más allá de los binarismos: no se trata ya de intermediar en los extremos del binomio de género, como en el caso de cuerpos transgénero e intersexuales(17); se trata de explotar el horizonte de la mirada deseante en una proliferación de cuerpos intensivos y fragmentarios que desafían el dominio de la representación y que explotan el binarismo de género en infinitos puntos de fuga potenciales, para infinitos géneros y sexos potenciales.

Podemos escoger articular estos nuevos géneros y sexos en nuevas anatomías disciplinares, pero el proyecto más visionario es acaso el de un cuerpo y una sociedad pos-anatómica. Se trata de anatomías, géneros y sexos fronterizos, que renegocian los territorios de poder existentes al tiempo que abren horizontes nuevos de existencia. La metaformatividad excede a la performatividad y la abraza, la incluye, no la excluye.

No estamos ya ante el cuerpo posthumano, amplificado por prótesis cibernéticas, ya que este cuerpo precisa de un cuerpo material y objetivo, con una anatomía y forma reconocibles: el cuerpo intensivo es siempre difuso, ni local ni global, amorfo, como la mirada deseante. Un cuerpo capaz de operar



en los mecanismos implícitos de producción afectiva e intensiva, de desafiar al imperio post-colonial, de poner fin a la era *zombie* (18).

¿Qué música es la que puede generar un cuerpo semejante? ¿Sería música o post-música? ¿Qué sexo y que género tendría esa música? ¿Podría ser música de protogenitales, actos sonoros metasexuales? ¿Música pornográfica? No, ni tampoco post-pornográfica, pues donde el cuerpo cuestiona su propia inteligibilidad como forma y significante está cuestionando la condición de posibilidad de la pornografía.

¿Música íntima? Tampoco, pues donde el cuerpo negocia su condición de inteligibilidad se cuestiona el dominio de lo íntimo y su distinción de lo público: el cuerpo post-íntimo redefine las condiciones de posibilidad de la intimidad como tecnología de control biopolítico.

Este sería un cuerpo sonoro post-íntimo, post-queer, post-posthumano, post-postcolonial, post-postporno y post-zombie: un metacuerpo, metamusical, metadisciplinar y metamedia.

Todo esto es lo que intentamos poner en práctica en el proyecto *Anticuerpos_Microdanzas*.

Anticuerpos_Microdanzas. Una Metaformance

ANTICUERPOS DE VIGILANCIA Y CONTROL_MICRODANZAS (19) es una metaformance transmedia (performance, instalación, intervención, arquitectura, instrumento, proceso, metacuerpo) que utiliza múltiples cámaras de vigilancia inalámbricas colocadas sobre el cuerpo desnudo como interfaz: las imágenes capturadas se analizan en tiempo real en un sistema de vigilancia intensivo especialmente diseñado cuyo fin es traducir los datos de análisis del movimiento en la generación de entornos intersensoriales, analógico-digitales, interactivos y emergentes, como una extensión del propio cuerpo, espacios líquidos y poéticos del cuerpo en movimiento, espacios liminales en la frontera



de la inteligibilidad, una coreografía radical de la cámara, en los que se subvierte la tecnología de la cámara (de vigilancia) para cuestionar los mecanismos de control y poder implícitos, desafiar las categorías de género y sexualidad, cuestionar los mecanismos de producción estándar del deseo, los afectos y los cuerpos en el neoliberalismo y disolver las anatomías disciplinares del cuerpo social.

Minicámaras inalámbricas de vigilancia colocadas sobre el cuerpo como interfaz para la producción de entornos audiovisuales en interacción con el público:

- Las imágenes de fragmentos del cuerpo se proyectan
- Se analizan en tiempo real
- Se procesa la voz con los datos de análisis de las cámaras
- Interacción con el público

Algunas intenciones/ideas/potenciales paralelas:

- Subvertir la cámara de vigilancia como dispositivo de control
- Subvertir la cámara como tecnología de la representación y producción biopolítica
- Subvertir las categorías de género, sexo, sexualidad, intimidad
- Subvertir los modelos de percepción y anatomía sensorial tradicionales, las divisiones disciplinares artísticas y los campos disciplinares del cuerpo social
- Producir una nueva arquitectura tecnológica pos-anatómica del cuerpo y una nueva anatomía del cuerpo deseante intensivo, amorfo, fragmentado y múltiple.
- Producir un cuerpo más allá de las categorías de género, sexo y sexualidad: un cuerpo pandrógino, pangénero, metasexual y nuevos contextos de relaciones post-intimas



- Producir una nueva arquitectura sensorial del cuerpo pos-anatómico y una nueva arquitectura post-disciplinar del cuerpo social.
- Producir un cuerpo relacional más allá de la significación, post-significante / contra-significante / meta-significante.

El cuerpo musical como anticuerpo político

En definitiva, ¿qué necesitamos, o podemos poner en marcha?

Propongo dos líneas fundamentales:

- Producir un cuerpo pos-anatómico y deshacer los sustratos del régimen anatómico-disciplinar hipermoderno y de las categorías corporales, disciplinares y económicas en las que se sustenta el sujeto, el estado nación, y todos los aparatos que funcionan como fachada de los mecanismos implícitos de producción afectiva de los cuerpos;
- Producir un anticuerpo político y deshacer los mecanismos de asimilación-estandarización del neoliberalismo y su funcionamiento a través del régimen hiperreal de la pantalla total y el panacústico corporal, en el que se fundamenta la producción de cuerpos y afectos y su proliferación vírica planetaria.

Y varias modalidades de actuación:

- resistencias a la nuevas modalidades de poder implícito y nuevos proyectos de cuerpo
- nueva cultura del instrumento con tiempos largos de sedimentación y espacio para la especificidad: nuevas tecnologías del cuerpo, nuevas interfaces abiertas a la especificidad de lo corporal-intensivo.
- generar espacios de transmisión, investigación y aprendizaje transdisciplinares



- desafiar las estructuras de poder y de mercado, las hegemonías técnico-afectivas.
- cuestionar los mecanismos de estandarización y borrado, la mercadotecnia y el biopoder, rasgar la *pantalla total*.
- ser anticuerpos de la estandarización, múltiples resistencias en la frontera de lo legible, desestabilizar el régimen anatómico disciplinar y producir cuerpos que excedan toda territorialización, tecnologías que hagan imposibles las estratificaciones que son la condición de posibilidad del poder mismo.

Es preciso desarrollar tecno-especificidades: tecnologías del cuerpo y relacional, una proliferación de proyectos que exploten el horizonte de redefiniciones posibles del cuerpo en un marco transdisciplinar y transmedia.

Para ello, frente a la cultura acrítica y tecnopositivista del *ready made* tecnológico, hay que generar espacios específicos de confrontación, en la convergencia de artes, tecnologías, pensamiento crítico y acción política. El Taller Nómada de la Tecnologías del Cuerpo (20) de REVERSO es un intento de articular un espacio semejante. Estos espacios deben plantearse en primer lugar como espacio de traducción, de mediación entre los diferentes lenguajes y metodologías de las disciplinas, y como espacios de deconstrucción de los marcos de interpretación que sostienen las economías políticas de las diferentes disciplinas y las articulan en términos de relaciones de poder. Generalmente, cuando encontramos un espacio multidisciplinar de confrontación arte-ciencia se asumen una serie de asimetrías de poder en las que la ciencia y la industria suelen mirar hacia abajo a los ámbitos de producción artística, y desprecian los comentarios críticos que puedan venir del ámbito del pensamiento crítico.

Frente a la proliferación de mecanismos materialistas y de mercados y divisiones disciplinares podemos recobrar una música-cuerpo-proceso, un anticuerpo que desafía los procesos de estandarización y asimilación y las



divisiones disciplinares de cuerpos y territorios. Acaso en el panorama tecno-biopolítico del neoliberalismo la música se revelará como una arena privilegiada donde librar esa batalla.

Notas

(1) Concepto desarrollado por Francisco Varela, entre otros, para una explicación detallada visitar: <http://en.wikipedia.org/wiki/Enaction>

(2) G. Deleuze y F. Guattari (1988) desarrollan extensamente el concepto de Cuerpo Intensivo en relación con el Cuerpo sin Órganos de Antonin Artaud.

(3) La performatividad en el lenguaje fue descrita por J.L. Austin (1998). Los actos performativos, o realizativos del lenguaje son aquellos que producen aquello que dicen. Posteriormente Judith Butler desarrollará la teoría de la performatividad del género (2002, 1997), en la que el género es una construcción performativa y una parodia sin original, sentando así las bases de la teoría queer, en el marco de estudios gays y lesbianos.

(4) Para un estudio de la Comunicación no verbal véase Davis, (2002); García (2000) y Poyatos (1994).

(5) José Gil desarrolla en sus escritos la noción de *infralenguaje*, como infraestructura o metalenguaje del cuerpo que permite la transducción de formas e intensidades entre diferentes modalidades perceptivas, que serían la base de un *cuerpo abierto* (Gil, 1998).

(6) Michel Foucault desarrolla en su obra la noción de poder productivo y en relación con él el de biopolítica (Foucault, 1990, 1998). Es necesaria una revisión de los paradigmas del biopoder en el marco neoliberal.

(7) El carácter engañoso de la publicidad ha sido objeto de diferentes estudios, por ejemplo el de Ausbanc de 2005 revela que la publicidad de inmobiliarias es engañosa en un 98%. www.ausbanc.com

(8) Partiendo de M. Foucault y G. Deleuze hay una corriente creciente de pensadores que piensan la producción biopolítica en términos de producción afectiva. A estos efectos véase: <http://www.vinculo-a.net/central.htm>, con artículos de Michael Hardt y Juan Martín Prada, entre otros.

(9) Uno de los conceptos estrella de Jean Baudrillard, que hace referencia al *simulacro hiperreal* y las pantallas ubíquas de la "sociedad de la información" (Baudrillard, 2000)

(10) Foucault, y partiendo de éste, Deleuze, analizan el tránsito de una sociedad disciplinar a una sociedad del control (Negri y Hardt 2002). Capítulo disponible online en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

(11) Para más información ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Neurona_espejo o http://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_neuron y <http://es.wikipedia.org/wiki/Propiocepci%C3%B3n> o <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinesthetic>

(12) El MIT desarrolla desde hace años el proyecto de hyperinstrumentos en el que se amplifican electrónicamente las posibilidades de instrumentos musicales tradicionales con sensores que amplifican los gestos del intérprete: <http://www.media.mit.edu/hyperins/>

(13) Se trata de dos proyectos emblemáticos de arte y RV, en los que la artista canadiense utiliza como interfaz un casco que captura la respiración y la inclinación para desplazarse por un



entorno visual y sonoro casi abstracto, emergente, que en el caso de *Ephemere* se transforma con la posición mirada. www.immersence.com

(14) Neologismo puesto en circulación por la teórica de arte digital Claudia Giannetti, para describir, entre otras, las performances del artista Stelarc como nuevos espacios de la imagen-acción y del cuerpo-proyecto, pero dentro de un marco de inflación de la pantalla como régimen de la representación. Yo me apropio del término para definir los procesos que cuestionan ese régimen, que exceden lo performático y performativo y disuelven los espacios de la era anatómico-disciplinar en un nuevo cuerpo-proceso amorfo y emergente. Véase *Metaformance, el sujeto-proyecto*, 1997, en <http://www.artmetamedia.net/>

(15) El término *queer* se identifica desde principios de los años 90 con un conjunto de teorías críticas y de movimientos sociales. *Queer* en inglés significa “raro” y es una poderosa injuria destinada a gays y lesbianas, equivalente aproximado de “maricón” en español. La apropiación subversiva del término, usado en primera persona, define de algún modo el aspecto esencial de las políticas y las teorías queer: la resignificación subversiva del lenguaje, y los posicionamientos estratégicos, en un marco postidentitario. El discurso queer aparece tras varias décadas de candente debate entre posturas construccionistas, y esencialistas –estas últimas tratan de afirmar la identidad sexual y de género como categoría universal e inmutable– y afirma una postura metaconstruccionista según la cual las identidades sexuales no solo son construcciones culturales sino que las estrategias políticas para su redefinición pasan por una “parodia absoluta” de las categorías de género.

(16) La post-pornografía se inaugura en 1992 con el *Post-post Modernist Show* de Annie Sprinkle y se teoriza desde aproximadamente 1999 por Marie Hélele Bourcier en Francia y posteriormente por otros teóricos en España y Alemania. Suele plantear una crítica en clave de parodia subversiva de los códigos y estereotipos de la industria pornográfica, planteando modelos alternativos de presentación de la sexualidad pero siempre dentro de una inteligibilidad del cuerpo como forma, anatomía y significante. Aquí planteo la superación de este marco con un cuerpo en la frontera de la inteligibilidad que cuestiona la condición de posibilidad misma de la pornografía al tiempo que se insinúa en sus fronteras más inciertas.

(17) Los movimientos transgénero apuntan a una disolución del binarismo de género a través de la explotación de formulaciones intermedias, ni masculinas ni femeninas, posicionándose así frente a movimientos transexuales tradicionales que abogan por una asimilación en los estereotipos de género binarios, erradicando toda disonancia y transitividad entre los mismos. La intersexualidad o hermafroditismo plantea la existencia de sexos biológicos intermedios, con características de los sexos femenino y masculino. Anne Fausto Sterling (2006) habla de al menos tres modalidades de sexos intersexuales. Los movimientos intersexuales defienden el derecho a no ser operados al nacer, sino a escoger libremente si quieren o no ser intervenidos y de qué manera, el derecho por tanto a ser intersexual, sin adscripción a ninguno de los géneros binarios.

(18) Citando a Stelarc podemos decir que siempre hemos sido, de algún modo, cyborgs y zombies, siempre hemos formado parte de prótesis tecnológicas y siempre hemos actuado de acuerdo con normas que encarnamos, asumimos y naturalizamos. www.stelarc.va.com.au

(19) www.reverso.org/Anticuerpos-microdanzas.htm

(20) <http://www.reverso.org/TTC.htm>

Referencias

Austin, John. L.: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona 1998, Paidós.

Baudrillard, Jean: *Pantalla Total*. Barcelona 2000, Anagrama



Butler, Judith: *Cuerpos que Importan*. Buenos Aires, 2002. Paidós
____ *El género en disputa*. Buenos Aires, 2002. Paidós.
____ *Excitable Speech - a politics of the performative*. NY 1997, Routledge

Davis, Flora: *La Comunicación no Verbal*. Madrid, 2002. Alianza Editorial.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Mil Mesetas – Capitalismo y Esquizofrenia – 2ª parte*. Valencia 1988, Pre-textos

Fausto Sterling, Anne: *El cuerpo Sexuado*, Barcelona 2006, Melusina.

Flusser, V. *Una filosofía de la Fotografía*, Madrid 2001, Síntesis Ed.

Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*. Tres volúmenes. Madrid 1998, Siglo XXI Ed.

____ *Tecnologías del yo*. Barcelona 1990, Paidós

García, José Lorenzo: *Comunicación no Verbal: Periodismo y medios audiovisuales*. Madrid, 2000. Editorial Universitas.

Giannetti, Claudia: *Metaformance, el sujeto-proyecto*, 1997.
<http://www.artmetamedia.net/>

Gil, José. *The Body, Transducer of Signs*, in *Metamorphoses of the Body*, Minneapolis 1998, University of Minnesota Press.

Martin Prada, J. *Economías Afectivas*. www.vinculo-a.net

Negri, T. y Hardt, M.: *Imperio*. Barcelona 2002, Paidós.

Poyatos, Fernando: *La Comunicación no verbal* (en tres volúmenes). Madrid, 1994. Ediciones Istmo.

Jaime Del Val (Madrid 1974) es artista transdisciplinar y transmedia de nuevas y viejas tecnologías visuales, sonoras, espaciales, corporales y textuales; activista multidisciplinar, investigador independiente, enseñante, agitador cultural y director fundador del Proyecto REVERSO. Sus trabajos se han premiado, presentado y publicado extensamente Europa y América.
www.reverso.org, jaimedelval@reverso.org



Jaime Del Val (Madrid 1974) is a transdisciplinary and transmedia artist of old a new technologies of sound, image, space, body and text, multidisciplinary activist, independent researcher, organiser of events, teacher and director of REVERSO. His work has been extensively presented, awarded, performed and exhibited in Europe and America. www.reverso.org, jaimedelval@reverso.org