

Encuentro en el laboratorio: la teoría del actor-red y la escena musical pilagá

Meeting at the laboratory:
The actor-network theory and the Pilaga music scene

Miguel A. García

Universidad de Buenos Aires/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
magarcia@conicet.gov.ar

Resumen: El artículo contiene una reflexión sobre las debilidades y fortalezas que presenta la llamada ‘teoría del actor-red’ cuando es utilizada con propósitos etnomusicológicos. Para llevar adelante esa reflexión efectúo una relectura de los datos que poseo sobre las prácticas musicales de los pilagá –pueblo originario del noroeste de Argentina– a través de un puñado de conceptos centrales de la teoría y de otros que son ajenos a la misma. Entre estos últimos se encuentra el de escena musical. Este concepto, de amplio uso en el marco de los estudios de la música popular, permite seleccionar una de las tantas redes que los pilagá elaboran en el acontecer de sus vidas y en la que puede apreciarse con claridad un proceso asociativo de tipo religioso-musical.

Palabras clave: teoría del actor-red; etnomusicología; escena musical; pilagá; Argentina.

Abstract: The article reflects on the strengths and weaknesses that the so-called ‘actor-network theory’ shows when it is used with ethnomusicological purposes. To carry out such reflection I do a second reading of the information I have about the Pilaga – native people of northwestern Argentina – musical practices, through a number of concepts which are central to the theory and others which are alien to it. Among the latter we can find that of ‘music scene’. This concept, of wide use within the framework of popular music studies, allows us to select one of the so many networks which the Pilaga elaborate throughout their lives and in which an associative process of a religious-musical type can be appreciated.

Keywords: actor-network theory; ethnomusicology; music scene; Pilaga; Argentina.

Por razones que serán develadas en el transcurso de la lectura, invito a considerar este texto como un laboratorio, es decir, como un ámbito de experimentación que no garantiza el éxito de la prueba que en él se realiza. El principal objetivo de la prueba consiste en estimar la fertilidad del vínculo entre un estudio de caso y una teoría. Más precisamente, se busca estimar las ventajas y desventajas de una re-evaluación de los



Recibido: 27 de febrero de 2017; aceptado: 23 de marzo de 2017

INDIANA 34.1 (2017): 309-329

ISSN 0341-8642

<http://dx.doi.org/10.18441/ind.v34i1.309-329>

Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

datos que poseo sobre la escena musical pilagá¹ a partir de un conjunto de ideas neurálgicas de la teoría del actor-red, tal como fue expuesta por Bruno Latour en su libro *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (2008). Por tratarse de una experimentación sobre la vida social que se desenvuelve sobre la superficie de un texto y debido a que la adecuación del caso a la teoría conduce en oportunidades a contradecir o posponer deliberadamente ideas consideradas evidentes, el laboratorio tiene reservada una zona apreciable para el juego. Pero la dimensión lúdica no desmerece la empresa, porque, como muchos juegos, éste es un juego serio. La experimentación acontece en cinco etapas. En primer término se presenta una síntesis de la teoría del actor-red que tiene como eje la mencionada obra de Latour y, en menor medida, dialoga con otras obras del mismo y otros autores.² En segundo término se esbozan imprecisiones de la teoría y se argumenta a favor de la necesidad de llevar a cabo una operación que llamo, tomando el vocablo prestado de la lingüística, ‘desambiguación’. En tercer término se discurre sobre el concepto de escena musical. Seguidamente se describe la ‘escena musical pilagá’ mediante conceptos vertidos en el primer apartado y, por último, se efectúa un escudriño del encuentro entre el caso y la teoría, cuyo lugar de enunciación se sitúa extramuros: fuera del laboratorio.

La teoría del actor-red

La teoría del actor-red (TAR) fue descripta y abonada, entre otros, por Bruno Latour.³ Una formulación sistemática y exhaustiva de esta teoría, en términos de lo que Latour denomina ‘sociología de las asociaciones’,⁴ aparece en su obra *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (2008). Por sugerencia del autor, esta obra puede leerse en paralelo con *París: ciudad invisible* (Latour & Hermant 1998), sucesión de ensayos fotográficos y textos en los que reverbera la misma problemática. La teoría de Latour

- 1 Con el gentilicio ‘pilagá’ (también *qoml'ek*) se designa un pueblo originario de aproximadamente 4,500 personas asentado en el noroeste de Argentina. He descripto aspectos de su cultura en varios trabajos (García 2007, 2008, 2011, en prensa; García & Spadafora 2008, 2012). Gran parte de la información consignada tiene origen en el contacto más o menos regular y equilibrado que he mantenido, desde 1987, con un grupo de personas que habitan en los asentamientos de Laqtasatanyi, Campo del Cielo y Colonia Ensanche Norte. Con Martín, Leonardo, Santiago, Juana, Gabino, Marta, Alberto, Felisa, Esteban y muchos otros, quedará siempre agradecido.
- 2 Como toda síntesis, ésta enfatiza algunos aspectos de la teoría y otorga a otros un tratamiento más acotado. Los aspectos enfatizados han sido aquellos que presentan una pertinencia mayor en relación con el caso de estudio.
- 3 El comienzo de la teoría del actor-red se sitúa a mediados de los años 80. Junto a Latour (1987, 1988) se reconocen a Callon (1986a, 1986b) y Law (1992, 1999) como los mayores responsables de su formulación.
- 4 Si bien Latour describe y fundamenta su ‘sociología de las asociaciones’ en contraposición con la ‘sociología de lo social’, advierte que son dos tradiciones que al final del camino pueden y deben ser reconciliadas (2008).

constituye una reorientación heurística dirigida a desenfocar lo social y enfocar las asociaciones –proceso continuo de reensamblajes–. En este marco, el término ‘social’ designa una “sucesión de asociaciones entre elementos heterogéneos” y el cometido de la sociología, “plenamente relativista” y fiel a la premisa de “seguir a los actores” (2008: 28), reside en el “rastreo de asociaciones” (2008: 19). Como se aprecia en varias de sus obras, Latour cree encontrar ‘rastros’ de esas asociaciones por doquier.⁵ Los rastros que se producen cuando una asociación o reensamblaje de elementos está teniendo lugar son las únicas pruebas de la existencia de algo que puede ser llamado ‘colectivo’ y cuyo carácter social solo se manifiesta en su instancia o momento asociativo, no con anterioridad. Desde esta perspectiva, lo social “no es un lugar, una cosa, un dominio, un tipo de materia sino un movimiento provisorio de nuevas asociaciones” (2008: 335), además “no explica nada [...] tiene en cambio que ser explicado” (2008: 142). La TAR comprende cinco campos de indagación o ‘fuentes de incertidumbre’: los grupos, las acciones, los objetos, los hechos y una meta-reflexión.

Para Latour “no existe grupo relevante alguno del que sea posible afirmar que constituye los agregados sociales, ningún componente establecido que pueda usarse como punto de partida incontrovertible” (2008: 49-50). Deben darse una serie de condiciones para que un grupo (primera ‘fuente de incertidumbre’) pueda delinarse. En primer lugar debe haber voceros que “hablen a favor de” su existencia (2008: 53). En este sentido, los grupos son “el producto provisorio de un clamor constante hecho de las millones de voces contradictorias que hablan acerca de lo que es un grupo” (2008: 53). En segundo lugar, deben calificarse otros agrupamientos como “vacíos, arcaicos, peligrosos, obsoletos, etc.” (2008: 54), es decir, los actores deben conformar una lista de ‘antigrupos’. En tercer lugar, los voceros de esas agrupaciones deben proveer una definición acabada y “no problemática” (2008: 55) apelando a fuentes tales como la tradición, el derecho, la emancipación, Dios, el mercado u otras. En cuarto lugar, para que se conforme un grupo debe haber alguna contribución de las ciencias sociales, ya que los actores y los científicos sociales cumplen el mismo rol en su formación: ofrecen un mantenimiento constante del grupo mediante la *performance*. En este punto Latour distingue dos tipos de medios: los ‘intermediarios’ y los ‘mediadores’ (2008: 62). Un “intermediario [...] es lo que transporta significado o fuerza sin transformación” (2008: 63), en cambio, un ‘mediador’ es lo que transforma, traduce, distorsiona, modifica el significado o los elementos que transporta. Si una entidad se comporta como un intermediario o como un mediador es, en principio, un dilema que merece ser resuelto.

La ‘segunda fuente de incertidumbre’ es la acción: un conglomerado compuesto por “muchos conjuntos sorprendentes de agencias” que rehuye al “pleno control de la conciencia” (2008: 70). El concepto de ‘acción’ se comprende en el pensamiento de

5 Ver, por ejemplo, el comienzo de *Nunca fuimos modernos* (Latour 2012).

Latour en relación con el de ‘actor’: recipiente en el cual confluyen múltiples entidades. Como expresa uno de los subtítulos de su libro, “un actor es aquello que muchos otros hacen actuar” (2008: 73). Coherente con su política de enunciar las ideas en términos de ‘incertidumbres’, para Latour el empleo del concepto ‘actor’ significa que “nunca está claro quién y qué está actuando cuando actuamos, dado que un actor en el escenario nunca está solo en su actuación” (2008: 73). En este sentido, “la acción es dislocada [...] tomada prestada, distribuida, influida, dominada, traicionada, traducida. Se dice que un actor es un actor-red en primer lugar para subrayar que representa la mayor fuente de incertidumbre respecto del origen de la acción” (2008: 74). Para Latour el conocimiento sociológico de la acción requiere una teoría de la agencia que ‘explique’ cómo ésta se realiza, qué formas adquiere, cómo los actores oponen distintas acciones mediante la crítica (consideradas falsas, arcaicas, irracionales, etc.) y qué contenido adquieren las teorías de la acción que los propios actores proponen en cuya trama las acciones son tratadas como intermediarias o como mediadoras. Un concepto que Latour toma de los estudios semióticos de la narrativa y que está íntimamente relacionado con los de ‘actor’ y ‘agencia’ es el de ‘actante’.⁶ Para Akrich & Latour un actante es “whatever acts or shifts actions” (1992: 259). Un actante puede adquirir diferentes figuraciones, una de ellas (antropomórfica o no) puede convertirlo en un actor-red.⁷

La tercera fuente de incertidumbre se refiere a los objetos. En tanto participan en la acción, los objetos son elementos no-humanos que pueden ser considerados actores o, si es que no tienen una configuración definida, actantes (Latour 2008: 106). Según Latour “tenemos que aceptar que la continuidad de cualquier curso de acción rara vez consistirá de conexiones entre humanos [...] o conexiones entre objetos, sino que probablemente irá en zigzag de una a otras” (2008: 112). En el marco de la TAR, al igual que los actores, los objetos dejan rastros ya sea como mediadores o como intermediarios.

La cuarta fuente de incertidumbre consiste en una reflexión sobre la TAR en general y sobre las tres primeras incertidumbres en particular. En este punto, Latour recupera el término ‘construcción’ como la escena en la que los humanos y no-humanos se fusionan en ensamblados susceptibles de fracasar. El cometido de la ‘sociología de las asociaciones’ es explicar cómo en la construcción del mundo se relacionan entidades con otras entidades, es decir, consiste en “dibujar el trazado de una red” (2008: 151). Según Latour, una ‘explicación’ de cómo este mundo se construye mediante la interacción de humanos y no-humanos requiere una disolución de la dicotomía sociedad/naturaleza. En un claro ataque al empirismo, Latour sostiene que ni uno ni otro término “describen dominios de la realidad” (2008: 161) y que la teoría del actor-red “no está interesada sólo en liberar a los actores humanos de la prisión de lo social, sino [también] en ofrecer a los

6 Particularmente usado por Greimas (1971) para el análisis estructural del relato.

7 No en el sentido social del término.

objetos naturales la ocasión de escapar a la estrecha celda que el primer empirismo le da a las cuestiones de hecho” (2008: 166). En su modelo explicativo, las ‘cuestiones de hecho’ son reemplazadas por ‘cuestiones de interés’, en otros términos, por cuestiones que surgen cuando en el centro de la explicación se colocan las agencias. Los intereses se movilizan mediante una operación que Latour llama ‘traducción’: cambios –de lugar, condición, etc.– que generan los actores cuando modifican o trasladan sus diferentes –y a veces antagónicos– intereses. En sus palabras, el concepto de traducción señala aquello que sucede entre mediadores: “no hay sociedad, dominio de lo social, ni vínculos sociales, sino que solo existen traducciones entre mediadores que pueden generar asociaciones rastreables” (2008: 158).

La quinta fuente de incertidumbre atiende un aspecto de la investigación misma: la producción de informes. En torno a la pregunta ¿qué es un informe?, Latour despliega una arista más de la TAR en la que convergen las primeras cuatro fuentes de incertidumbre y el interés recurrente del pensamiento moderno francés por la reflexión sobre el texto. Latour entiende que todo informe de investigación (o informe de actor-red) es un mediador, es decir, una entidad que modifica el significado o elemento que transporta. Así, el informe deviene en un dispositivo en el cual lo social puede ser ‘transferido’ (2008: 186). Dicho de otro modo, si el informe ‘re-rastrea’ o ‘re-ensambla’ una red y produce redes de actores a través de la “controvertida agencia del autor” (2008: 200), puede suponerse que entre éste y la dimensión social se manifiesta una ‘continuidad’ (2008: 186). Esta aseveración merece dos aclaraciones. En primer lugar, el informe puede fallar en su cometido. En este sentido, el informe se asemeja a un laboratorio: ambos son medios artificiales que requieren “atención continua y obsesiva” (2008: 185) y que no garantizan resultados exitosos. En segundo lugar, el concepto de ‘red’ señala una herramienta que “ayuda a describir algo”, no alude a una “cosa que existe allí afuera” (2008: 190) y que está siendo descrita para finalmente terminar representada en el informe. Latour cierra esta parte de su descripción de la TAR con la incorporación del lector al afirmar que “toda la cuestión es ver si el evento de lo social puede extenderse hasta el evento de la lectura a través del medio del texto” (2008: 193). El lector es un mediador más de la red. Si el informe debe registrar la totalidad de los rastros, incluso aquellos que él mismo deja, también debe consignar las huellas causadas por los propios lectores.

Frente a los dilemas expresados por la sociología en términos de actor/sistema, local/global o micro/macro, Latour propone una ‘topografía alternativa’ (2008: 247) que rechaza concebir estos pares como algo dado. Se trata de una topografía plana, en la cual dichos pares se desjerarquizan y se ordenan en un trazado horizontal con múltiples

conexiones.⁸ La red latouriana está integrada por sitios ‘oligópticos’ (2008: 260): puntos horizontales de baja visibilidad entre los que se produce un transporte incesante de información. Latour entiende que el concepto de ‘oligóptico’ se opone al concepto foucaultiano de ‘panóptico’ en tanto este último señala un ordenamiento piramidal de sitios o medios y la existencia de uno de ellos que predomina por su eficacia para vigilar en forma total el entorno. Los oligópticos “revelan constantemente la fragilidad de sus conexiones y su falta de control de lo que queda en medio de sus redes” (2008: 269-270). Este concepto también guarda distancia con el de panorama dada su pretensión de conformar una imagen holística de, por ejemplo, la historia. No obstante, Latour entiende que los panoramas deben tenerse en cuenta en la conformación de una red dado que “permiten a los espectadores, al auditorio y los lectores *equiparse con un deseo de totalidad o centralidad*” (2008: 270) y pueden ofrecer “un anticipo profético de lo colectivo” (2008: 271). La proclama en contra de concebir a los actores viviendo en entornos que los contienen y determinan (una suerte de ‘súper-mega-macro-estructura’) es, en definitiva, una negación de la idea de contexto. En todo caso, la palabra ‘contextos’ encuentra un lugar en la teoría latouriana si se acepta su pluralidad, su horizontalidad y si se la emplea para designar sitios a ser contextualizados o estructurados. No hay ‘contexto global’, ‘marco general’ ni ‘estructura profunda’ a priori (2008: 276). Una geografía plana deber ser “la posición por defecto del observador” (2008: 313).

Como fue dicho, la TAR otorga a los actores no-humanos un rol protagónico en la interacción. Un concepto que acentúa ese atributo de estos actores es el de ‘articuladores’ o ‘localizadores’. El concepto hace referencia a “factores traídos silenciosamente a la escena” (2008: 279). Por ejemplo, la conversión de un sitio en un lugar apto para la enseñanza es posible gracias a una suerte de ‘interobjetividad’ que ocurre en la confluencia de varios ‘localizadores’: el diseño arquitectónico del lugar, el trabajo de los obreros que lo construyeron, el cemento, la madera, la pintura, las técnicas de construcción, las ‘tecnologías intelectuales’, etc. Estos lugares son ‘plantillas estructurantes’ (2008: 279) configuradas por acciones concebidas en otros tiempos y lugares que posibilitan la emergencia de la intersubjetividad. No obstante, los lugares son puntos de partida inadecuados para la TAR. Los puntos de partida plausibles para desplegar las asociaciones son siempre los movimientos. El reconocimiento de la función que cumplen los ‘localizadores’ en la conformación de las asociaciones lleva a Latour a definir las interacciones mediante un ejercicio de negación. Las interacciones no son ‘isotópicas’ (2008: 285) puesto que “lo que actúa al mismo tiempo en cualquier lugar viene de muchos otros

8 En el campo de la sociología de la música, Hennion acuerda con esta propuesta: “es necesario concebir una sociología más pragmática, más próxima a lo que hacen y piensan los actores, en lugar de la concepción crítica a la que nos tiene habituados la sociología de la cultura: pues el problema de las desigualdades culturales y del acceso desigual a las obras ha ocultado la producción misma de las obras como repertorio accesible” (2010: 26).

lugares, muchos materiales distantes y muchos actores lejanos” (2008: 285); no son ‘sincrónicas’ (2008: 286); no son ‘sinópticas’ debido a que “muy pocos de los participantes en un determinado curso de acción están visibles simultáneamente en cualquier punto dado” (2008: 286); no son ‘homogéneas’ (2008: 287); ni son ‘isobáricas’ (2008: 287), en tanto que los participantes presionan con diferente fuerza.

Ahora, el actor no solo necesita construirse un lugar local mediante varios ‘localizadores’, también necesita convertirse en sujeto, es decir, requiere transitar un pasaje que va de un cuerpo anónimo y genérico a una persona. Para ello debe recurrir al empleo de ‘subjektivadores’: dispositivos en movimiento constante “a los que uno puede suscribirse, y descargar en el momento para volverse local y provisoriamente competente” (2008: 298). Los ejemplos que da Latour de estos dispositivos son los documentos legales, las revistas de circulación masiva, el supermercado y las conversaciones amorosas. En conjunto se trata de un ‘equipamiento’ que no está en el agente, es algo que debe adquirirse en forma constante para obtener facultades –siempre provisorias– y convertirse en un mediador individualizado capaz de desplegarse como una estrella hacia varias cadenas de acción. Un actor-red es justamente una entidad –humana o no-humana– que ha sido localizada y subjetivada y cuyos múltiples ‘enlaces’ (2008: 308) con lo que la hace actuar no pueden ser comprendidos en términos de dominación o limitación. Latour entiende que un actor-red “es aquello a lo que una red extensa de mediadores con forma de estrella que entran y salen de él hace actuar. Sus muchos vínculos [enlaces] le dan existencia [...]” (2008: 308). Un actor-red es un sitio de la red relacionado con otros mediante ‘conectores’ que transportan agencias (2008: 314). Lo que circula en dichos conectores son ‘formas’ o ‘móviles inmutables’ (2008: 317). Para Latour “una forma es simplemente algo que permite a otra cosa ser transportada de un sitio a otro (2008: 316) [...] puede ser un pedazo de papel, un documento, un informe, un relato, un mapa, cualquier cosa que logre concretar la hazaña increíble de transportar un sitio a otro sin deformación a través de enormes transformaciones” (2008: 317). El derecho, la ciencia, la religión y la política son conectores cuya función es asociar entidades. El derecho lo hará ‘de un modo legal’, la ciencia ‘de un modo científico’, la religión de ‘un modo religioso’ y la política ‘de un modo político’ (2008: 335). Sin embargo, estos conectores no conectan todo; la red tiene zonas desconectadas. El término que reserva Latour para nombrar estas zonas es el de ‘plasma’: “[...] aquello a lo que aún no se ha dado formato, que no ha sido medido, socializado, incorporado a cadenas metrológicas y que aún no se ha cubierto, inspeccionado, movilizado o subjetivado (2008: 341) [...] Está entre y no está hecho de materia social. No está oculto, simplemente es desconocido. Se asemeja a un vasto territorio interior que aporta los recursos para todo curso de acción que desee llevarse a cabo” (2008: 342).

Desambiguar

La teoría del actor-red, tal como la desarrolla Latour, presenta zonas ambiguas y oscuras. Las dudas asaltan no solo al personaje que el propio Latour (2008) introduce al final de la primera parte de su libro *Reensamblar lo social* (un estudiante abocado a aplicar la TAR a un estudio de caso), sino seguramente también a muchos de sus lectores.⁹ La TAR se revela como una herramienta que permite desplegar los rastros de las asociaciones y no como una descripción del proceso de constitución de lo social. Sin embargo, por momentos Latour parece estar describiendo o explicando (tampoco es clara la diferencia entre uno y otro procedimiento) algo que está ‘ahí afuera’. La distinción entre una teoría que propone un modelo de análisis y otra que busca ser un reflejo de la vida social es francamente ambigua. No obstante, Latour se esfuerza por convencer al lector de éste y otros aspectos de su propuesta. El esfuerzo lo hace incurrir en constantes reiteraciones que abundan en recursos retóricos y en varios vocablos para significar, en apariencia, una misma idea. En algunos pasajes de su argumentación los recursos retóricos y la prodigalidad de términos llevan al lector a un tembladeral, dónde no es fácil ver con suficiente nitidez las diferencias que hay entre varios conceptos, incluso entre aquellos que ocupan un lugar central en su teoría (actor, actor-red, mediador, sitio, etc.). Además sorprende, como señala Reynoso (2015: 141-155), que algunas ideas latourianas revistan carácter de novedad cuando antes de que su pluma las plasmara en sus textos resonaban aquí y allá con los mismos o distintos significantes. Sin duda, Latour confunde e impacienta.¹⁰ En el resumen del artículo *Actor-Network Theory: Sensitive terms and enduring tensions* de Mol (2010) se exponen con suma claridad los límites y ambigüedades de la TAR:

ANT [...] is not a “theory”, or, if it is, then a “theory” does not necessarily offer a coherent framework, but may as well be an adaptable, open repository. A list of terms. A set of sensitivities. If ANT is a theory, then a theory helps to tell cases, draw contrasts, articulate silent layers, turn questions upside down, focus on the unexpected, add to one’s sensitivities, propose new terms, and shift stories from one context to another [...] ANT does not define these terms [“actor”, “network”, “theory”], but rather plays with them. It does not seek coherence. It does not build a stronghold (2010: 254).

Sin embargo, los cuestionamientos a su teoría no logran horadar, por cierto, algunos méritos. Su convicción de que lo social no explica nada sino que deber ser explicado y que no consiste en “[...] un lugar, una cosa, un dominio, un tipo de materia sino [en] un movimiento provisorio de nuevas asociaciones” (2008: 335) es, como punto de partida,

9 No está de más decir, también, que sus obras anteriores fueron centro de varias críticas, algunas de ellas sólidamente fundamentadas. Ver, por ejemplo, la crítica de Bloor (1999a) aparecida en *Studies in the History and Philosophy of Science* con la correspondiente réplica de Latour (1999b) y una ulterior respuesta de Bloor (1999b), o la reseña de Amsterdamska (1990) a su libro *Science in Action* de 1987.

10 “La mayoría de los usuarios de la TAR han tenido hasta ahora poca paciencia para esperar y no puedo culparlos por ello” (Latour 2008: 41).

razonable y provocativa. Este doble carácter de la teoría latouriana es la razón del juego que despliego en las páginas siguientes: una re-evaluación de un conjunto de datos obtenidos en el campo sobre la escena musical pilagá a partir de varias ideas neurálgicas de la TAR. El juego (serio, como expresé) requiere desambiguación y experimentación. La desambiguación reside en hacer menos equívoco un puñado de conceptos con el propósito de convertir la teoría en una herramienta medianamente efectiva para la descripción e interpretación. Este procedimiento ya ha estado presente en la síntesis de la TAR incluida en el apartado anterior y volverá a estarlo cuando los conceptos se encuentren con el caso de estudio. Acaso, ¿existe alguna síntesis que no requiera desambiguación? La respuesta es probablemente: no. La desambiguación parece estar siempre presente como crítica en estado embrionario en todo tipo de paráfrasis y ser la antesala de una nueva ambigüedad.¹¹ Por su parte, la experimentación discurre sobre el texto, en tanto superficie fértil “[...] para pruebas, experimentos y simulaciones” (Latour 2008: 215) y consiste en repensar y, por lo tanto, reorganizar información sobre las prácticas musicales de los pilagá que obtuve cuando mi conocimiento sobre la TAR era prácticamente nulo. Tanto la desambiguación como el empleo de una lente nueva para ver viejos datos son, ciertamente, riesgosos. El riesgo de la desambiguación radica en entrar de manera inadvertida en un camino que conduzca a la tergiversación de la propuesta originaria; el del empleo de una segunda lente consiste en que una de las premisas centrales de la TAR, aquella que exhorta a “seguir a los actores” (2008: 28), se desvanezca. Pero éste, como todo juego, reclama experimentación y riesgo.

El concepto de escena musical

El concepto de escena musical es utilizado en este artículo para delimitar una de las tantas redes que tejen los pilagá. Este concepto es de amplia circulación en los estudios de la música popular a partir del uso que le dio Straw (1991, 2004, 2006, 2015a, 2015b).¹² De cara a la densidad de la TAR y a las particularidades que presenta el caso de estudio, el concepto de escena musical revela ciertas limitaciones. En primer lugar debe destacarse que en el área de los estudios de música popular se lo utiliza para describir, en la mayoría de los casos, medios urbanos, mediatizados e, incluso, digitales, y no entornos rurales como en el que se desarrollan las prácticas musicales pilagá. En segundo término hay que

11 De hecho, encuentro oscura la síntesis de Crawford (2004) y también la mayoría de las entradas del sumario de Akrich & Latour (1992).

12 A pesar de que el objetivo de este artículo no consiste en hacer una presentación exhaustiva del concepto de escena musical ni de evaluar su eficacia, algunas referencias pueden resultar útiles para el lector. En el ámbito anglófono, además de los trabajos de Straw, ver Bennett 2004; Bennett & Kahn-Harris 2004; Bennett & Peterson 2004; Cohen 1999. En el ámbito hispanoparlante pueden consultarse varios artículos que integran el libro *Made in Latin America* (Mendívil & Spencer Espinosa 2016) y uno de mi autoría (en prensa). El concepto ha tenido también un tratamiento extendido en el ámbito lusófono, ver por ejemplo Araujo & Oliveira 2013; Cardozo Filho & Oliveira 2013; Guerra & Moreira 2015; Janotti Jr. 2012; Sá 2011.

subrayar que el concepto suele ser empleado tanto en escritos académicos como periodísticos, lo cual en ocasiones promueve un uso acrítico y poco específico del mismo. En términos generales, cuando a la música popular se refiere, el concepto de escena musical remite a “[...] situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment” (Bennett & Petterson 2004: 3). Al articularse con la teoría del actor-red, se enfatiza un aspecto de su significado que está muy bien retratado por Ochoa Gautier: “[...] the idea of musical scene has gradually given place to an emphasis on affect, relationality, networking, musical circulation, and the effects of the materiality of sound and the institutions and technologies that produce it and through which it is mobilized” (2016: 150).

Los pilagá, Latour y yo¹³

Como fue dicho, los pilagá tejen redes.¹⁴ Muchas redes. El primer paso consiste en seleccionar una de ellas. La red escogida puede ser denominada ‘escena musical pilagá’.¹⁵ La función que tiene en este texto el concepto de escena musical es la de establecer un punto de partida que permita circunscribir la red en la cual ocurren rastros de la conformación de asociaciones específicas. La escena musical pilagá está multisituada; el espacio en el que se desarrolla está ocupado por 19 asentamientos dispersos en una superficie aproximada de 3500 km². Los asentamientos se disponen de manera discontinua, aunque están conectados por muchas redes, una de ellas es la escena musical. El conector de esta red, cuyo estado es intrínsecamente inacabado, es la práctica musical y su cometido es asociar entidades ‘de un modo musical’ o ‘de un modo sonoro’.¹⁶ Hasta aquí estamos en un paisaje plano; la escena musical no es un contexto dentro del cual están inmersas las personas y las cosas. Como no es un contexto, no está predefinido, no orienta ni determina a nadie ni a nada.¹⁷ El conector, la práctica musical, tampoco es un contexto. En consecuencia, al menos por ahora, tampoco es necesario reconocer en él fuerzas superorgánicas que operen ni estructural ni sistémicamente. Pero la situación es más compleja. No hay un conector sino dos. El segundo conector es la religión evangélica.

13 *Estimado Bruno, todas las notas a pie de este apartado están dedicadas a abrir un canal de comunicación directo con vos. Espero que los lectores no se sientan despojados de esta parte del aparato crítico. Antes que nada debo confesar que la relación que entablo con la TAR no es plenamente fiel ni mansamente ortodoxa. Ya te habrás percatado que en el segundo apartado adopté un término ajeno a tu propuesta, el de ‘interpretación’, como reemplazo del de ‘explicación’. Lo he hecho con la intención de no evocar una perspectiva positivista.*

14 *¿O preferirías decir “las redes tejen a los pilagá”? ¿o te parece inapropiado el vocablo ‘tejer’?*

15 *Sí, estamos de acuerdo, el concepto de ‘escena musical’ no aparece en tu propuesta. Pero lo necesitamos porque delimita el campo de observación. Para que no entre en colisión con la TAR no tengo inconveniente en entenderlo, en principio, como un modelo que solo orienta la descripción.*

16 *En el área de la etnomusicología el titubeo entre usar las palabras ‘música’ y ‘sonido’ es ya endémico y no puedo evitarlo.*

17 *Confieso que de esto no estoy del todo convencido. Pero prefiero no traicionar a la TAR tan tempranamente.*

El cometido de este conector es asociar entidades ‘de un modo religioso’ o, si es que seguimos a los actores, ‘de un modo evangélico’. Como hay que operar por defecto en una geografía plana, debo insistir con la idea de que tampoco aquí hay fuerzas que controlen a otras.¹⁸ Ahora, este escenario tiene otros componentes. Uno de ellos, en el que se visualizan cómo ambos conectores se superponen en la faena de transportar agencias, es la ‘alabanza’, reunión periódica que comprende testimonios, oraciones, curaciones, experiencias estáticas, danza y música. Se trata de una ‘plantilla estructurante’, lugar conformado por acciones concebidas en otros tiempos y lugares (rituales europeos, prácticas shamánicas, textos bíblicos, etc.) que propician una dimensión intersubjetiva de la vida. Otro componente de la escena musical son los géneros musicales, formas que permiten a los actores transportar muchas cosas: textos, sonidos, emociones, corporalidad, pautas estéticas, etc. Íntimamente conectado con este componente están las entidades no-humanas: el espíritu santo y los *payaq* –seres no humanos–. El primero aparece en las alabanzas ‘derramándose’ en los sujetos. Los segundos acechan a los pilagá para causarles una dolencia o la muerte. Excepcionalmente, los *payaq* pueden ser manipulados por un especialista (pilagá) para obrar de manera positiva sobre un sujeto.¹⁹ Al igual que los géneros musicales, los *payaq* transportan cosas: historias, amenazas, cantos, poder, etc. En la escena musical también hay seres humanos, entre ellos los músicos. Sobre los músicos se establece una doble conexión: están asociados de un modo religioso y de un modo musical. En esa intersección y en la manipulación de los géneros musicales logran construir sus individualidades. Todos estos componentes (el evangelismo, las alabanzas, la práctica musical, los géneros musicales, las entidades no-humanas y los músicos) confluyen en la escena musical pilagá. Veamos con más detalle cada uno de ellos.

El evangelismo

El evangelismo es un conector. Asocia a las personas de un modo evangélico. Asocia a personas ya individualizadas, no a sujetos en estado genérico. Cuando abrazaron las prácticas religiosas de carácter extático y salvífico de las iglesias norteamericanas y europeas que se instalaron en el Chaco en la década de 1940, y que dieron origen al llamado ‘movimiento evangélico’, los pilagá ya estaban asociados de un modo religioso. Siguiendo una tradición antropológica, podríamos decir que ya estaban asociados de un modo shamánico. El encuentro de asociaciones sigue aún activo, es decir, hay rastros. El shamanismo era un conector que alimentaba una red. El evangelismo vino a superponerse

18 *Bruno, esta afirmación ya casi atenta contra mis principios. ¿Cómo puedo borrar de mi cabeza tan fácilmente las ideas de Marx, Freud, Althusser, Foucault y los más conspicuos pensadores de la teoría decolonial que fueron construidas en torno a las desigualdades y el poder?*

19 *Si sigo a los actores, debo traicionar a la TAR y reconocer que los payaq forman parte de una geografía que no es nada plana. Si soy fiel a la TAR debo traicionar a los actores, pues para ellos el mundo de los payaq está claramente jerarquizado. Bruno, por ahora, sigo apegado a la TAR, a pesar de la angustia que esto genera.*

a, alterar y energizar extraordinariamente esa red mediante acciones (predicar, evangelizar, convencer), la creación de lugares (iglesias), la institución de individuos (pastores, cancionistas, fieles), la demarcación de anti-grupos (infieles, pecadores, ‘brujos’), la devoción de objetos (Biblias, himnarios), el surgimiento de una nueva autoestima (“no somos borrachos”), la fundación de un ritual (la alabanza), la incorporación de una entidad no-humana (el espíritu santo), la liberación del movimiento y la palabra (danza, oración, testimonio), la instauración de una terapia (la sanación), el hallazgo de un estado de felicidad (el ‘gozo’) y de una práctica (la práctica musical) que se convirtió en el conector de una red: la escena musical. Los más acérrimos defensores del evangelismo son caminantes incansables. Conectan ininterrumpidamente las iglesias edificadas en los asentamientos llevando y trayendo Biblias, himnarios, testimonios, cantos, etc. Una de sus funciones en el tejido de la red es crear coherencia y cohesión mediante ‘la palabra’. Esta acción implica hablar a favor del grupo (evangélico), una definición acabada y no problemática del mismo y la clasificación de otros grupos (infieles, alcohólicos, pecadores, ‘brujos’) que sirvan como lugar prohibido. También implica la asignación de una sonoridad al mundo evangélico. El evangelismo tiene su propia música, opuesta a la ‘música mundana’. La música evangélica es producto de un acto de apropiación de géneros y textos puestos en un contexto de interpretación bíblica. Más allá de la Biblia no hay música. Esta llega hasta donde la Biblia puede colonizar. Un músico interpreta, un fiel canta, solamente cantos que tienen textos bíblicos, cualquiera sea el género musical que sirva de soporte. En la acción evangélica de apropiarse de un género exógeno (y ‘mundano’ como la cumbia) para convertirlo en un canto propio convergen muchas agencias como veremos seguidamente. Ahora, el evangelismo necesita un lugar donde todo esto ocurra y se reproduzca. Ese lugar es la alabanza.

La alabanza (y la práctica musical)

La alabanza es el evento donde se encuentran regularmente los pilagá para escucharse, curarse, danzar, cantar. Como fue dicho, se trata de una ‘plantilla estructurante’ en la cual confluyen acciones concebidas en otros tiempos y lugares. El conjunto de acciones, entidades y objetos que allí confluyen es sumamente ecléctico: un *ex piogonaq* –personaje humano que cura, mitiga o causa todo tipo de enfermedades– lleva en su mano una Biblia, una mujer busca la hiperventilación mientras los cancionistas interpretan una zamba, una joven registra el evento con un teléfono celular, un *payaq* se resiste a ser extraído del cuerpo de un anciano mientras se escucha un himno religioso de origen europeo. Las alabanzas están conectadas a la red. Entre ellas hay un fluido tránsito de personas y objetos. Son por excelencia los lugares de la práctica musical. La práctica musical como conector opera allí conformando una asociación que es sonora o musical. ¿Qué significa esto? Que hay un cúmulo de agencias que se han orientado por intereses particulares: el deseo de cantar frente a otros, el deseo de demostrar su adhesión al evangelismo convirtiéndose en un

cancionista, la intención de expresar emoción con el canto, el ansia por provocar con los sonidos musicales movimientos corporales en los otros, la intención de adquirir el prestigio que da ser un cancionista, etc. En las alabanzas hay rastros de esta asociación, en particular al rastro que dejan los sujetos cuando experimentan con los géneros musicales.

Los géneros musicales

El género musical es genérico (valga la redundancia). Para entrar a la escena musical pilagá un género musical requiere atravesar una fase de colectivización y, al igual que sucede cuando un ser humano abandona su condición genérica, requiere también una fase de 'subjetivación'.²⁰ Decir que un género ('corito', himno, chacarera, chamamé, cumbia) debe colectivizarse significa que debe ser 'ocupado' por un texto (siempre religioso), un título, un tempo, una instrumentación, una emisión vocal y por varios otros parámetros sonoros, estéticos y paratextuales.²¹ En él deben confluír muchas agencias. La ocupación no es solo un procedimiento de llenado, es también una intervención que amenaza el diseño o la estructura del género, o al menos pone a prueba su estandarización. El resultado de los actos de ocupación son ítems musicales identificados con nombres ("Señor te alabaré") que pueden ser recordados y suponen un intenso intercambio de información. La colectivización además de generar un ítem musical (un canto con nombre), abre la experiencia a múltiples asociaciones posibles. Estas asociaciones potenciales ocurren entre humanos y también entre humanos y no-humanos dado que el proceso por el cual un género deviene en un ítem musical puede ser producto de una experiencia onírica de un músico en la cual una entidad no-humana (el espíritu santo o un *payaq*) cede el ítem. En esta instancia, el ítem es bastante estable; de manera abstracta circula en el imaginario de los músicos y los no-músicos con pocas variaciones. Ahora, su ingreso a la escena musical requiere algo más. Requiere recoger agencias, ser 'subjetivado'; esto es, que sujetos particulares impriman en él sus improntas personales. Este proceso le confiere al canto una etiqueta más, la que lo asocia con tal músico o tal grupo musical ("Señor te alabaré" por el grupo Éxodo). En el plano del discurso esta subjetivación es efímera, los pilagá son renuentes a reconocer algún tipo de autoría o de asociación duradera entre un músico o un grupo y un canto. En el plano de la práctica los cantos a menudo llevan la impronta de la intervención de los músicos (un estilo melismático, una emisión vocal abierta, un rasgueo distintivo sobre las cuerdas de la guitarra). Aunque no debe olvidarse que el surgimiento de un ítem musical (un canto con nombre) a partir de un imaginario genérico suele efectuarse muchas veces de manera

20 Bruno, espero no estar haciendo abuso de este concepto porque, en tu propuesta la subjetivación es un beneficio exclusivo de los seres humanos. ¿Debería llamar a este proceso 'objetivación'? Además, cómo habrás visto, me tomé el atrevimiento de acuñar el concepto de 'colectivización' y hacerlo funcional a la TAR.

21 Estoy haciendo un gran esfuerzo para no utilizar términos tales como tipo, variante, versión, estilo, etc. Sospecho que si los uso quedo fuera del marco de la TAR.

colectiva. Los procedimientos de fijación incrementan aún más la circulación de los cantos. El registro de los cantos (mediante teléfonos móviles) es un dispositivo protésico que potencia la conexión de los cantos con más músicos y no-músicos. Estos dos procesos, el de colectivización y el de subjetivación, no son sucesivos sino simultáneos y la diferencia entre uno y otro solo parece posible con propósitos analíticos.

Las entidades no-humanas

Los pilagá no están solos. Su multiverso está poblado por entidades no-humanas heterogéneas. Una de ellas es el espíritu santo: entidad que vino con la prédica de las iglesias salvíficas (norteamericanas y europeas) instaladas en el Chaco. En las alabanzas la búsqueda del espíritu santo es particularmente intensa, en especial entre las mujeres. Su manifestación es puramente corporal: ingresa al cuerpo femenino y controla sus movimientos, su emoción y su percepción del medio. El cuerpo poseído es puro gozo,²² es un índice de salubridad y futuro próspero. Junto al espíritu santo viven otras entidades no-humanas que lo precedieron, los *payaq*. El espíritu santo y los *payaq* son enemigos próximos; cohabitan en el mismo espacio y se hacen presentes en la alabanza. También los *payaq* poseen los cuerpos de los pilagá. Pero esa experiencia siempre es dolorosa y un poco humillante porque significa mostrar a los pares que se tiene una ‘enfermedad’ dentro del cuerpo. La enfermedad debe sacarse del cuerpo. La terapia extractiva se hace en la alabanza con gritos, frotación del cuerpo, oraciones, danza y cantos. Se debe espantar al *payaq* invasor que ha sido enviado por encargo de un sujeto molesto a un *piogonaq* y que se ha corporizado como serpiente, hueso o insecto. El acto cometido entre atacantes, llamado comúnmente ‘maldición’, suele tener origen en la envidia. Las entidades no-humanas tienen un rol destacado en las prácticas musicales: se hacen presentes mediante cantos, transmiten cantos y, los *payaq* al menos, son convocados con cantos. Ambos tipos de entidades, a semejanza de los humanos, tejen redes. Son redes heteróclitas, conectan humanos, no-humanos y cosas. A pesar de su heterogeneidad y enemistad manifiesta cooperan en el tejido de redes oníricas y cotidianas; entre estas últimas debe incluirse la escena musical. Su accionar adquiere la forma de una estrella. La horizontalidad por defecto que requiere la TAR no impide reconocer que los humanos y los no-humanos se disponen en un escenario vertical: en la cima están los más poderosos (los no-humanos), en la base los más débiles (los humanos) y en el medio quienes pueden conciliar ambos extremos (los *piogonaq*). Se trata de un tejido de red bidimensional.²³

22 *Los propios pilagá usan el vocablo ‘gozo’ para describir esa experiencia. Como ves, sigo respetando la premisa según la cual debemos seguir a los actores.*

23 *En este punto debo dejar de operar por defecto y reconocer que el escenario es jerárquico y que las fuerzas que los componen generan relaciones de dominación. Decir esto es francamente liberador. ¿Puede comprenderse este reconocimiento como tu prometido encuentro entre una ‘sociología de las asociaciones’ y una ‘sociología de lo social’?*

Los músicos

Los músicos o ‘cancionistas’ son piezas clave de la escena musical. Se trata de sujetos (mayoritariamente hombres) que alimentan y aceleran el tránsito del contenido de la red mediante varias acciones. Los subjetivadores convergen y divergen en ellos; en este sentido son personas subjetivadoras y subjetivadas. Como fue expresado, sus agencias hacen que los géneros se conviertan en ítems musicales (un canto identificado) y a la vez en la manipulación de esos ítems ellos devienen en individuos (Santiago, Martín, Leonardo, Marta, etc.) que son blanco de apreciaciones de todo tipo (“Santiago es un buen cantor”, “Martín tiene mucha memoria para los cantos”). Las entidades no-humanas también convergen en ellos (“Leonardo recibió un canto durante el sueño”). Su posición central en la escena musical se debe a su poder de mediación: hacen hacer cosas a los otros participantes humanos y no-humanos de la alabanza. Los músicos hacen que la alabanza gane o pierda efusión, que los *payaq* abandonen los cuerpos poseídos, que las mujeres dancen para provocar la corporación del espíritu santo, que los viejos lloren, que los adolescentes aprendan miméticamente a hacer música, que los repertorios se amplíen o restrinjan, que la gente tenga ganas de ir a la alabanza, que los géneros musicales se materialicen en ítems musicales, que la emoción se asocie a conformaciones sonoras particulares, que otros músicos conformen sus repertorios, que algunos sujetos quieren registrar las actuaciones con sus teléfonos móviles, que otros anoten en sus cuadernos los textos de los cantos, compren guitarras o sueñen con poseer una, que el evangelismo adquiera una impronta sonora, que los sujetos se asocien emocionalmente, conformen sus gustos musicales, definan los límites de su grupo y de sus antigrupos, etc. La capacidad de los músicos para alimentar la red que he llamado ‘escena musical’ se ve potenciada por la alta movilidad de sus cuerpos y de los objetos que producen. Aunque el nomadismo estricto entre los pilagá es algo que pertenece al pasado, siguen manteniendo una alta movilidad entre los asentamientos relativamente fijos en los que habitan. Los músicos son las personas que más transitan entre los asentamientos; constituyen los mediadores más activos de un sistema nervioso que une los asentamientos y cuyas terminales son las iglesias. Los músicos son actores-red constantemente dedicados a fortalecer y extender la red de la escena musical con el movimiento de sus cuerpos y el traslado de objetos (cantos) que son, a su vez, otros actores-red que también cooperan en la impredecible expansión de la red.

Extramuros

El último punto del párrafo anterior marca el final del juego. Ahora es el momento de reflexionar sobre cómo transcurrió un juego que residió en emplear una nueva lente para rever un viejo objeto. El propósito del trabajo fue re-evaluar información obtenida en el campo cuando la TAR era solo un rumor dentro de mis intereses o, en el mejor de

los casos, una teoría que tenuemente vibraba por simpatía con otra teoría –el perspecti-
vismo amerindio–. Esto significa que la re-evaluación de la escena musical pilagá desde
las premisas de la TAR no fue una operación sobre terreno yermo, sino una yuxtaposición
de teorías en la cual la TAR no tuvo a su cargo la tarea de orientar la política del trabajo
de campo y la construcción de los datos sino su re-organización y el establecimiento de
nuevas conexiones.

Queda en evidencia que el dialogo entre la TAR y el caso ha sido doblemente parcial:
ni fue desplegada toda la teoría, ni fue puesta sobre el papel toda la información sobre la
escena musical. Particularmente, la teoría prescribió la selección de los datos y, también,
el carácter sincrónico de la descripción; más datos y mayor diacronía habrían dificultado
el diálogo con una teoría que se revela fundamentalmente sincrónica. La teoría también
condujo a minimizar o retrasar las diferencias de poder que se observan entre las distin-
tas entidades de la escena, lo cual a pesar de ser el aspecto más lúdico del juego es tal vez
la causa más importante de ansiedad.²⁴ El poco lugar que ofrece la TAR para hablar de
jerarquías, inequidades, control y de todo lo que tenga que ver con cuestiones de poder
y política es escaso.²⁵ Esto genera un problema no solo metodológico sino también de
orden ético, puesto que el hecho de operar por defecto sobre una topografía plana (sin
contexto, sin estructura, sin sistema, sin historia) da como resultado un sujeto que, al
menos en buena parte de su representación sobre el texto, es libre de toda condición
pre-existente. Imaginar un músico pilagá sobre cuya ‘subjetivación’ no pese una histo-
ria en la cual distintas fuerzas hayan intentado ‘pacificarlo’, colonizarlo, evangelizarlo,
disciplinarlo, sedentarizarlo, clasificarlo, excluirlo, y/o manipularlo, y en la que él no
haya respondido a esos intentos con ironía, inacción, resistencia y/o escapismo, es una
operación ardua, pero sobre todo es irresponsable. He aquí el problema ético que pre-
senta la TAR: permite la emergencia de un investigador/escritor apático que se distrae
en la persecución de rastros reticulares y le da la espalda a los efectos diferenciadores y
excluyentes del poder.

Por su parte, las peculiaridades de la escena musical han llevado a precisar, en algunos
casos, y a flexibilizar, en otros, conceptos y orientaciones de la teoría. Ya he hablado de la
necesidad (y las limitaciones) de desambiguar y también de lo productivo que puede ser
recurrir a conceptos exógenos –como el de escena musical–. Pero hay más: también es
necesario tomar algunas precauciones, pues la TAR es (o puede ser) una efectiva coartada
para ‘un retorno al objeto’. El término no-humano, un concepto que designa seres,
máquinas, instrumentos, etc., ocupa una posición central en la TAR y le arrebató parte de

24 Admito que esta perspectiva puede no ser del todo aceptable para un investigador enrolado en el
positivismo.

25 Limitación señalada por varios autores, en particular por Piekut (2014) en el área de los estudios de
historia de la música.

la posición central que le dio al sujeto la perspectiva foucaultiana. Este nuevo enfoque de los objetos ha resultado ser muy atractivo para varios estudiosos.²⁶ El riesgo de su adopción radica en que es fácil caer en una sobrevaloración de los objetos que relegue a los sujetos a una posición de igual estatus. El cosalismo de Latour es contundente: “la TAR [...] considera que la multiplicidad es una propiedad de las cosas, no de los humanos que interpretan cosas” (2008: 169, nota a pie 59). Lo que suele propiciarse desde esta perspectiva es la búsqueda de las intenciones de los sujetos en los objetos, sin que este artilugio quede plenamente justificado. Al reconsiderar la escena musical pilagá, como se habrá observado, no acepté este convite de la TAR. De haberlo hecho, hubiera enfocado en otros datos (como en los instrumentos musicales) y hubiera tratado algunas entidades, como los *payaq*, de una manera diferente.

Es innegable que el vínculo entre un caso de estudio y una teoría puede tomar muchos rumbos. Especialmente, la TAR acentúa esa pluralidad de vinculaciones por su ambigüedad conceptual, sus contradicciones, su falta de diálogo con otras teorías, su pretensión universalista, su ambición por ser efectiva tanto para las ciencias duras como para las sociales y por su empeño en efectuar análisis social partiendo de un grado cero. También hay que mencionar su lábil autodefinición. Latour oscila en presentar su propuesta como un método, un modelo o una teoría. Sin duda, al proponer una reinterpretación de la díada naturaleza-cultura y de las entidades y sus relaciones —en claro contraste con el estructuralismo levistraussiano—, la TAR es también una ontología.²⁷ El propio Latour evidencia su dubitación cuando expresa:

Estaba por dejar de lado esta etiqueta [TAR] a favor de algo más elaborado como “sociología de la traducción”, “ontología del actante-rizoma”, “sociología de la innovación”, etc. hasta que alguien me señaló que la sigla TAR [en inglés ANT: hormiga] era perfectamente adecuada para un viajero ciego, miope, adicto al trabajo, rastreador y colectivo (2008: 24).

Y en nota a pie del mismo párrafo pide disculpas al lector por negar algo que unos pocos años antes, en *On recalling ANT*, había afirmado:

Debo disculparme por asumir aquí una posición contraria en Bruno Latour 1999 [a] [...] Mientras que entonces critiqué todos los elementos de su horrible expresión, incluido el guión, ahora defenderé a todos ellos, incluido el guión (1999a: 24-25, nota a pie 9).

26 Por ejemplo, en el campo de los estudios sobre música pueden consultarse los trabajos de Bates (2012a y 2012b).

27 De hecho, Latour es considerado uno de los contribuyentes más significativos de lo que se conoce como ‘giro ontológico’; perspectiva que en el ámbito de los estudios de la antropología amazónica, de la mano de investigadores como Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro, ha dado lugar al llamado ‘perspectivismo amerindio’. Al respecto puede verse la introducción al coloquio “The ontological turn in French philosophical anthropology” de Kelly (2014).

Lejos de ser todos aspectos negativos, estos rasgos tienen una virtud: instigan a intervenir en su diseño. No hay manera de pensar un caso desde la mirada de la TAR sin inmiscuirse en su contextura, sin ajustar, adosar, redefinir y criticar sus ideas neurálgicas y laterales. Todo acercamiento a objetos, sujetos, casos u otras teorías impulsa un ejercicio de adecuación, rediseño y aun de negación. Sorprendentemente después de efectuar todos estos ajustes, de descubrir sus extravíos y de sufrir las frustraciones y ansiedad que todo esto pueda generar, persiste un continente, algo más que un rastro. La TAR no se disuelve a pesar de ser un continente abierto, dialógico, sin dueño, emancipado de sus apologetas y, por lo tanto, un entorno que necesita la recreación colectiva.

En este sentido, la TAR nos extiende un convite para participar en su estructura. La aceptación de este convite implica cumplir con algunos prerequisites, tales como los de renunciar a la posibilidad de alcanzar teorías coherentes y definitivas, métodos exhaustivos, verdades fáciles o un academicismo disciplinante. La descripción de la escena musical pilagá a partir de la TAR ha posibilitado establecer nuevas conexiones y jerarquizaciones de los datos e interrogar el caso desde ángulos que otras perspectivas ni siquiera habían insinuado. También ha permitido rever y reescribir el caso con un nuevo vocabulario. Esto no debe estimarse como un aspecto menor dado que la incursión en un campo semántico no es solo un divertimento sobre la pantalla y el teclado de la computadora sino, sobre todo, un ejercicio de comunicación capaz de generar significados, conexiones intra- e intertextuales, sospechas, conjeturas e interrogantes. Además de todo esto, la experiencia en el laboratorio ha generado una inquietud. Aunque se trata de una vieja inquietud, promovida aquí y allá por otras teorías, ostenta algo original. Si la TAR alberga en su matriz una invitación a intervenir en su propio desarrollo, ¿a quiénes invita? ¿están mis amigos pilagá entre los invitados? De ser así, ¿qué beneficio podrá tener para ellos su intervención?, ¿qué carácter deberá tener mi rol de 'mediador' al transmitir los rudimentos de la teoría?, ¿quiénes serán en esa situación los sujetos responsables de llevar a cabo una nueva desambiguación? En definitiva, ¿aceptarán los pilagá entrar al laboratorio?

Referencias bibliográficas

- Akrich, Madeleine & Bruno Latour
 1992 A summary of a convenient vocabulary for the semiotics of human and nonhuman assemblies. En: Bijker, Wiebe E. & John Law (eds.): *Shaping technology / Building society: Studies in sociotechnical change*. Massachusetts/London: The MIT press, 259-264.
- Amsterdamska, Olga
 1990 Surely you are joking, Monsieur Latour! Science in Action by Bruno Latour *Science, Technology and Human Values* 15(4): 495-504. <<http://www.jstor.org/stable/689826>> (20.06.2017).
- Araújo, Leonardo T. & Cristiano N. Oliveira
 2013 Contribuições da Teoria Ator-Rede para a análise das cenas musicais. Ponencia presentada en el VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 23 a 25 de outubro.
- Bates, Eliot
 2012a What studios do. *Journal on the Art of Record Production* 7: 1-24. <<http://arpjournal.com/what-studios-do/>> (20.06.2017).
 2012b The social life of musical instruments. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395. <<http://www.jstor.org/stable/10.5406>> (20.06.2017).
- Bennett, Andy
 2004 Consolidating the music scenes perspectives. *Poetics* 32(3-4): 223-234.
- Bennett, Andy & Keith Kahn-Harris (eds.)
 2004 *After subculture. Critical studies in contemporary youth culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Andy & Richard A. Peterson
 2004 Introducing music scenes. En: Bennett, Andy & Richard A. Peterson (eds.): *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press: 1-15.
- Bloor, David
 1999a Anti-Latour. *Studies in the History and Philosophy of Science* 30(1): 81-112.
 1999b Reply to Bruno Latour. *Studies in the History and Philosophy of Science* 30(1): 131-136.
- Callon, Michel
 1986a Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay. En: Law, John (ed.): *Power, action, and belief: A new sociology of knowledge?* London: Routledge & Kegan Paul, 196-233.
 1986b The sociology of an Actor-Network: The case of the electric vehicle. En: M. Callon, John Law & Arie Rip (eds.): *Mapping the dynamics of science and technology: Sociology of science in the real world*. Houndmills: Macmillan, 19-34.
- Cardoso Filho, Jorge & Luciana Xavier de Oliveira
 2013 Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. *TRANS. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17. <<http://www.sibetrans.com/trans/article/436/espaco-de-experiencia-e-horizonte-de-expectativas-como-categorias-metodologicas-para-o-estudo-das-cenas-musicais>> (20.06.2017).
- Cohen, Sara
 1999 Scenes. En: Horner, Bruce & Thomas Swiss (eds.): *Key terms in popular music and culture*. Massachusetts: Blackwell, 238-198.

- Crawford, Cassandra S.
2004 Actor Network Theory. En: Ritzer, George (eds): *Encyclopedia of social theory*. Thousand Oaks: Sage Publications. <[https://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/5222_Ritzer_Entries_beginning_with_A__\[1\].pdf](https://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/5222_Ritzer_Entries_beginning_with_A__[1].pdf)> (20.06.2017).
- García, Miguel A.
2007 Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux. *Runa* 27: 49-68. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2716>> (20.06.2017).
2008 Políticas de uso y 'posesión' de los cantos entre los pilagá del Chaco argentino. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 16: 99-109.
2011 Esbozos de la estética musical pilagá. *TRANS. Revista Transcultural de Música* 15. <<http://www.sibetrans.com/trans/a365/esbozos-de-la-estetica-musical-pilaga>> (20.06.2017).
en prensa Tecnologías del sonido más allá de la urbe. En: Heloísa Valente (ed.): *Com som. Sem som: Libertades políticas; Libertades poéticas*. San Pablo: Letra a Voz.
- García, Miguel A. & Ana María Spadafora
2008 Visitantes oportunos e inoportunos de la noche pilagá. Derivaciones del sueño en la vida diurna. *Indiana* 26: 149-176. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1971>> (20.06.2017).
2012 Mundos espejados en un relato. Fusión de creencias y des-estigmatización en la sociedad pilagá. *Papeles de Trabajo* 23: 27-40. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082012000100003> (20.06.2017).
- Greimas, Algirdas Julian
1971 *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Guerra, Paula & Tânia Moreira (ed.)
2015 *Keep it simple, make it fast: An approach to underground music scenes*, vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Hennion, Antoine
2010 Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar* 34(17): 25-33. <<https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>> (20.06.2017).
- Janotti Júnior, Jeder
2012 As cenas musicais e os procesos de apropiação da música popular masiva na cultura contemporânea. Ponencia presentada en: ALAIC 2012. XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Mayo. Montevideo, Uruguay.
- Kelly, John
2014 Introduction. Colloquium: The ontological turn in French philosophical anthropology. *Hau. Journal of Ethnographic Theory* 4(1): 259-269. <<http://dx.doi.org/10.14318/hau4.1.011>> (20.06.2017).
- Latour, Bruno
1987 *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press.
1988 *The pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press.
1999a On recalling ant. En: Law, John & John Hassard (eds.): *Actor Network Theory and after*. Malden: Blackwell, 15-25.

- 1999b For David Bloor... and beyond: A reply to David Bloor's 'Anti-Latour'. *Studies in the History and Philosophy of Science* 30(1): 113-129.
- 2008 *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- 2012 *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Latour, Bruno & Emilie Hermant
 1998 *Paris: ciudad invisible*. <<http://www.bruno-latour.fr/virtual/CAST/index.html>> (20.06.2017).
- Law, John
 1992 Notes on the theory of Actor-Network: Ordering, strategy and heterogeneity. *Systems Practice* 5: 379-393.
- 1999 After ANT: Complexity, naming, and topology. En: Law, John & John Hassard (eds.): *Actor Network Theory and after*. Malden: Blackwell, 1-14.
- Mendivil, Julio & Christian Spencer Espinosa (eds.)
 2016 *Made in Latin America: Studies in popular music*. New York: Routledge.
- Mol, Annemarie
 2010 Actor-Network Theory: Sensitive terms and enduring tensions. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 50(1): 253-269. <https://pure.uva.nl/ws/files/1050755/90295_330874.pdf> (20.06.2017).
- Ochoa Gautier, Ana María
 2016 Voice in Fernando Ortiz. Tools for rethinking the notion of scene. En: Mendivil, Julio & Christian Spencer Espinosa (eds.): *Made in Latin America: Studies in popular music*. New York: Routledge, 149-159.
- Piekut, Benjamin
 2014 Actor-Networks in music history: Clarifications and critiques. *Twentieth-Century Music* 11: 191-215.
- Reynoso, Carlos
 2015 *Crítica de la antropología perspectivista: Viveiros de Castro – Philippe Descola – Bruno Latour*. Buenos Aires: Sb editorial.
- Sá, Simone Pereira de
 2011 Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. En: Janotti Júnior, Jeder & Itania Maria Gomes (eds.): *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 147-161.
- Straw, Will
 1991 Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies* 5(3): 368-388.
- 2004 Cultural scenes. *Loisir et société / Society and Leisure* 27(2), 411-422.
- 2006 Scenes and sensibilities. *E-Compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* 6. <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>> (20.06.2017).
- 2015a Above and below ground. En: Guerra, Paula & Tânia Moreira (eds.): *Keep it simple, make it fast: An approach to underground music scenes*, vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 401-410.
- 2015b *Two kinds of scene, original English version of a text to appear in French in Cahiers de recherche sociologique, Fall, 2015*. <<https://www.academia.edu/16305637>> (20.06.2017).