

MERCEDES BUNZ

La utopía de la copia

El pop como irritación

Selección y traducción
de Cecilia Pavón



Bunz, Mercedes

La utopía de la copia: el pop como irritación. - 1a ed. - Buenos Aires: Interzona Editora, 2007.
160 p.; 22x15 cm. (IZ Ensayos)

Traducido por: Cecilia Pavón
ISBN 978-987-1180-50-9

1. Ensayo Alemán. I. Pavón, Cecilia, trad. II. Título
CDD 834

© 2007 Mercedes Bunz

© 2007 Cecilia Pavón, selección y traducción

© 2007 Interzona editora S.A.

República Árabe Siria 3040 PB '1'

Buenos Aires, Argentina

www.interzonaeditora.com

info@interzonaeditora.com

Diseño de colección y cubierta: Trineo Comunicación

ISBN: 978-987-1180-50-9

La traducción de esta obra contó con el apoyo del Goethe-Institut y del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania.

Impreso en Argentina en NOVIEMBRE/2007

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin permiso previo del editor y/o autor.

La relación entre el hombre y la máquina

Un alegato para la ampliación de la teoría de los medios tomando como ejemplo Kraftwerk, Underground Resistance y Missy Elliott

No con un corte claro sino lentamente, paso a paso, inadvertida a nuestras espaldas teóricas, parece haberse llevado a cabo una transformación de la técnica. Todavía hasta los años 80 podía decirse sin ningún tipo de embuste teórico que el lento pero continuo mejoramiento de nuestro hogar, nuestra estructuración del tiempo libre y nuestros lugares de trabajo eran el resultado de productos de desecho militares. La guerra es la madre de todas las cosas, al menos de todas las cosas técnicas; los grabadores de cassette y las primeras computadoras o videojuegos dan testimonio de eso. Hoy, sin embargo, el poder militar parece ir perdiendo progresivamente su papel en la vanguardia técnica.¹ Hace ya tiempo que las grandes organizaciones económicas han reemplazado a las naciones en los esbozos visionarios del futuro,² y los que determinan las condiciones de poder globales confían en que las multinacionales ocuparán el lugar de estas. Toda teoría de los medios que quiera involucrarse con los acontecimientos

¹ El historiador militar Martin van Creveld, profesor de la Universidad Hebrea en Jerusalén, señala: "Existen hoy, digamos, 200 países. En 190 de ellos se puede afirmar que los ejércitos están en retroceso en cuanto a su tamaño, su material, su participación en el producto bruto social. Y en ninguna parte eso es más válido que en los países desarrollados (...) Los ejércitos se derriten como la nieve bajo el sol", en *Berliner Zeitung*, 16 de febrero de 2000, p. 11.

² Ver Neal Stephenson: *Snow Crash*, Nueva York, Bantam Books, 1992.

actuales debe dejar de observar la técnica con menosprecio ya que en la percepción social se ha producido un cambio de paradigma: hoy ya no es la guerra la que impulsa el desarrollo técnico sino la industria del entretenimiento y la comunicación. Kraftwert, Underground Resistance y Missy Elliott lo demuestran. Nadie conoce mejor este hecho que la misma música pop.

Teoría de los medios

Paradójicamente, la teoría de los medios tradicional no es una teoría de los medios sino una teoría del hombre. Desde McLuhan, el hombre es leído como un invento de las máquinas. El productivo aporte de este punto de vista fue el poder comprender la técnica como un cambio fundamental y no simplemente como un medio neutral que el hombre utiliza para el bien o para el mal. Para este enfoque, los desarrollos técnicos no cambian solamente el modo en que el hombre se mueve, cómo y qué come, con quién puede comunicarse y la forma en que su trabajo está estructurado, sino también la definición misma de hombre. Lo que entendemos por un DJ sería, por ejemplo, visto tras el cristal de la teoría de los medios, un invento del *crossfader*. Efectivamente, sin este regulador que permite una mezcla sin escalonamientos entre dos tocadiscos, el DJ no hubiera dejado nunca de ser literalmente un Disc Jockey, es decir alguien que pone un disco después de otro y salva las pausas con frases divertidas.

El haber dado cuenta de que la imagen del hombre depende de la técnica es un mérito de la teoría de los medios. Sin embargo, y curiosamente, respecto a la técnica misma esa teoría se comporta ciegamente. Deconstruye al “hombre” como artificial, pero trata al campo de la técnica como un hecho ahistórico y transforma los conceptos de “medio”,

“máquina”, “noticia” o “información” en acontecimientos objetivos “libres de significado”.³ Suprime la constitución de su propio aparato conceptual. La técnica es, para ella, una realidad incuestionable y ahistórica, una nueva “naturaleza”. El estado natural, así, se traslada del hombre hacia la técnica. Esa “visión asimétrica”⁴ vuelve tuerta la teoría de los medios: sólo si concebimos la técnica como una construcción es posible comprender el desplazamiento que se está produciendo en la actualidad. Porque el desarrollo de la técnica no sólo afecta el modelo de hombre sino que también transforma en igual medida el campo de la técnica. La música pop constituye un modelo de estudio excelente a la hora de analizar esta doble relación.

Una parte de los debates centrales en la música pop gira en torno a la imagen del artista. Cantante, *songwriter*, rockero, intérprete, estrella, DJ o productor, siempre que esa imagen fue vuelta a diseñar, se lo hizo recurriendo cada vez a una nueva imagen de ser humano. A la vez, en cierta medida la música pop le debe su surgimiento a la técnica, más precisamente al amplificador. Desde que los amplificadores conquistaron escenarios, conciertos al aire libre, raves, discotecas y fiestas, la música pudo ser escuchada a un volumen alto y por muchas personas. Y en todas partes en que la música suena fuerte se

3 Utilizo el concepto “medios” en un sentido estricto, es decir, “teoría de los medios” designa una teoría de los “medios técnicos”. Los otros dos temas que son centrales pero que no aparecen aquí en primer plano, son el debate en torno a los medios literarios que analiza la relación entre lenguaje hablado y escritura y el debate en torno a los medios masivos que se centra en la constitución y modificación de la esfera pública. Ver Sybille Krämer (comp.): *Medien — Computer — Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998, p. 10 y ss.

4 Lorenz Engell y Joseph Vogl hacen referencia explícitamente a esta tendencia en la introducción de su libro *Kursbuch Medienkultur*: “Los medios pueden volver algo legible, audible, visible, perceptible, pero sólo a condición de que se borren a sí mismos y se conviertan en una parte orgánica de esta sensorialidad”. Lorenz Engell y Joseph Vogl (comp.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, DVA, Stuttgart, 1999, p. 10.

escucha música pop. Si, siguiendo a Kodwo Eshun, concebimos la música pop como la narración de una historia, como una ficción sónica,⁵ ¿qué modelos de técnica subyacen a la música pop? y, a su vez, ¿qué imagen de artista traza el correspondiente modelo de técnica convocado? Para indagar sobre esto, elijo a continuación a tres artistas cuya confrontación con la técnica es obvia: Kraftwerk y su técnica hecha pop de sintetizadores, el sello de tecno Underground Resistance, que concibe las máquinas musicales como armas, y la artista del hip-hop Missy Elliott, cuya firma sonora no es el sonido de su voz sino la utilización de un filtro que se coloca sobre su voz.

La relación hombre-máquina en la música pop

Los primeros en adoptarla: Kraftwerk

¿Cómo tratan la técnica las canciones de Kraftwerk y cómo, a su vez, Kraftwerk es marcado por la técnica? Cuando los estudiantes de la academia de arte de Dusseldorf Ralf Hütter y Florian Schneider, luego de su primer álbum *Tone Float*, dejaron de llamarse Organisation para llamarse Kraftwerk, el cambio hacia un nuevo sonido orientado a la técnica —ese sonido por el que hoy es conocido Kraftwerk— no fue automático. A pesar de que en 1970 los Kraftwerk ya habían creado su propio estudio, bautizado Kling Klang y que tres años más tarde poseían uno de los primeros sintetizadores Minimoog, durante varios años sus temas estuvieron caracterizados por el uso de instrumentos convencionales como la flauta, el violín o la batería. El corte con su primer estilo (una mezcla de rock experimental cercano a Can

⁵ Kodwo Eshun: *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, ID-Verlag, Berlín, 1999.

con música de vanguardia atenta al sonido) comienza a perfilarse en el hit “Autobahn” (1974), pero se completa recién en el álbum *Radio-Aktivität* de 1975. En ese álbum, desaparecen las reminiscencias a la vanguardia experimental presentes en el desarrollo del ruido por sí mismo o en la duración excesiva de ciertos temas, elementos que todavía jugaban un papel en *Autobahn*. La música ya no describe la atmósfera de un “Paseo matutino” o una “Melodía de cometas”.⁶ La fascinación que el grupo siente por todo lo tecnológico se impone en la elección de los temas. El sonido de la técnica es declarado una nueva música por Kraftwerk. Los aparatos imitan los ruidos de un contador Geiger, las ondas de radio sibilantes y la radiación disonante del uranio.⁷ Con *Radio-Aktivität* Kraftwerk empieza además a enviar la voz a través de un *vocoder*.⁸ Este recurso complementa la retirada del hombre de los temas para dejar hablar a la técnica misma. Pero no sólo el avance técnico y la fascinación de las posibilidades que ese avance ofrece son cantados y vueltos sonido. En “Radio-Aktivität” la técnica misma se transforma en un sujeto que se expresa. “Soy la voz de la energía —escuchamos—... soy tu sirviente y tu señor...”⁹ Es curioso: lo que Kraftwerk canta y musicaliza son las “grandes” palabras clave de la ciencia de su época; los nuevos inventos, como los secadores de pelo o el televisor a color, no le interesan en absoluto. Kraftwerk se acopla a un discurso técnico que concibe la técnica como un campo autónomo, alejado de la vida cotidiana. En ese discurso, la técnica funciona como el opuesto del hombre y su trivial cotidianidad.

6 Ambos títulos se encuentran en el álbum *Autobahn* de 1974.

7 Los temas “Geigerzähler” (Contador Geiger), “Radioland” (Tierra del radio) y “Uran” (Uranio) pertenecen al álbum *Radio-Aktivität*, de 1975.

8 N. de la T.: Un *vocoder* (nombre derivado de *voice coder*, codificador de voz) es un analizador y sintetizador de voz.

9 “Die Stimme der Energie” (La voz de la energía) en Kraftwerk: *Radio-Aktivität*, 1975.

Este paso que da Kraftwerk en *Radio-Aktivität*, el de presentar la técnica como un sujeto que actúa y habla, es acompañado por un quiebre en la imagen del grupo. El concebir la técnica como activa modifica también su propio modelo de sujetos artistas. Mientras que en *Autobahn*, de 1974, eran todavía unos hippies de pelo largo y ropa ancha que miraban en dirección a la nada desde el asiento posterior de un auto, en 1975 ya se trata de unos jóvenes aseados, vestidos de traje, que están parados delante de un telón. El cambio de imagen es asombrosamente claro. Ahora, visualmente se presentan como una orquesta conservadora. Si el look hippie connotaba individualidad y una expresión activa del yo, el recurso a la orquesta sugiere un músico reservado y servicial. Los aparatos técnicos que se ven en la imagen (un micrófono de pie, a través de cuya cubierta plástica transparente puede entreverse el circuito electrónico interno, así como palillos de batería electrónicos con cable y un micrófono con la forma de un pequeño satélite) insinúan que Kraftwerk no está al servicio del público sino al servicio de las máquinas eléctricas.

Con su álbum *Die Mensch-Maschine* (El Hombre-Máquina) de 1978, los Kraftwerk completan la transformación del sujeto, que deja de ser hombre y se convierte en máquina. Mientras que en *Radio-Aktivität* la técnica era configurada como un campo autónomo con una “naturaleza” propia, en ese nuevo disco este campo invade el papel de los seres humanos. Con las líneas “Somos los robots” cantadas por Kraftwerk, los artistas se declaran máquinas. Se mimetizan con las máquinas y finalmente aparecen en escena como muñecos robots cuya performance recuerda, en parte, al teatro despersonalizado de Schlemmer. Así, se invierte el modelo tradicional en el que los instrumentos musicales son “dominados” por músicos virtuosos. Los instrumentos ya no son concebidos como prolongaciones del autor, en el sentido del concepto de Marshall McLuhan, que toma los medios técnicos como “extensión del

hombre”. Por el contrario, los músicos de Kraftwerk se declaran prolongaciones de las máquinas.

Así, Kraftwerk no rompe con el concepto tradicional de la técnica como opuesta al hombre sino que lo invierte. El hombre desaparece en la técnica como *wetware*¹⁰ defectuoso, el sujeto autónomo pertenece ahora al mundo de la técnica y no al de lo humano. En consecuencia, el proyecto de un sujeto autónomo no es dejado de lado sino que migra del hombre a la técnica.

El modelo de abajo hacia arriba: Underground Resistance

Underground Resistance comparte con Kraftwerk el amor por la producción técnica de la música, pero su forma de relacionarse con las máquinas y el sonido que estas producen es radicalmente distinta a la de los alemanes. Jeff Mills y Mad Mike Banks, ambos oriundos de Detroit, fundaron el sello en 1990, alrededor del cual rápidamente se formó un contexto de artistas afines a sus ideas: Robert Hood, D-Ha (Darwin Hall), Drexciya, Blake Baxter, Suburban Knight (James Pennington), entre muchos otros.¹¹ Mientras que los Kraftwerk utilizan sus máquinas para diseñar sonidos y luego colocan esos sonidos dentro de temas, la forma de trabajo de UR está basada en la modulación. Lo que hacen con los aparatos técnicos no es producir un sonido que luego ellos tocan, sino intervenir constantemente en los sonidos.

10 N. de la T.: El término *wetware* se utiliza para describir la integración de dos conceptos: por un lado, la construcción física conocida como “sistema nervioso central” y por el otro la construcción mental conocida como la “mente humana”. *Wetware* es la abstracción de esas dos partes de un humano vistas desde la perspectiva de los conceptos informáticos del *hardware* y el *software*. En la jerga de los piratas informáticos significa cerebro.

11 Ver Dan Sisko: *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, Watson-Guptill, Nueva York, 1999, p. 95.

Así, no utilizan el equipo solamente como generador de sonido, sino que funciona también como mesa de mezcla. Los sonidos no son producidos una única vez y utilizados más tarde, sino que son filtrados y reelaborados en vivo y, por momentos, Rob Hood también rapea sobre ellos. La intervención de las máquinas en el sonido es más central que en Kraftwerk. Como sucede en un *DJ set*, forma parte de la producción sonora. Al igual que Kraftwerk, UR también hace referencia a una interfaz hombre-máquina, pero en este caso la relación no es determinada por la técnica imitando al hombre, sino por su interdependencia: “La música surge de la conexión entre el hombre y la máquina”.¹²

UR diseña esa relación a partir de un escenario de ciencia ficción en el que la música se utiliza como arma. Y el objetivo final de ese ataque musical es nada menos que la paz mundial. Así, la técnica no es para UR un campo autónomo sino un instrumento para entablar la lucha en un escenario que es presentado como metáfora del presente. Y las armas no están representadas por los grandes descubrimientos de la ciencia, sino por los mismos aparatos musicales. En su tercer trabajo, el EP *The Final Frontier*, la máquina de ritmo 808 de la firma Roland es bautizada “campamento base 808”, seguida por el *track* “Entrando en el cuadrante 5”.

Sin embargo, no sólo los aparatos cumplen un papel. La intervención en los medios se extiende hasta el disco mismo. Mientras que para Kraftwerk el vinilo es un soporte de la música y del sello, UR lo utiliza también como soporte directo de mensajes escritos que son grabados sobre su superficie. UR renuncia a las tapas y pósters costosos que acompañan la música de Kraftwerk, y no lo hace solamente por razones financieras. Se trata de un gesto programático, dado que

¹² Citado por Philipp Anz y Patrick Walder: *Techno*, Bilgerverlag, Zúrich, 1995, p. 119.

su visibilidad gráfica desaparece de tapas y sellos casi por completo. En *Waveform*, su cuarto trabajo, el comprador de discos se encuentra con una tapa completamente negra. Recién después de sacar el disco de su funda pueden verse a un costado en letra bastante pequeña el sello, el título del EP, los títulos de los *tracks*, un número de teléfono y el mensaje labrado: “*Life is a waveform*” (La vida tiene forma de onda). Por otro lado, el sello pone en primer plano su declarado estado de excepción, así como la particular función de su música, a través de métodos de corte insólitos: un lado del EP está cortado hacia atrás, esto quiere decir que la púa debe ser colocada en el centro del disco y debe correr hacia fuera. Siempre que UR echa mano a técnicas insólitas como esas, trabaja en conjunto con su “cortador” Ron Murphy¹³ para labrar mensajes en los bordes de los discos; en el subsello de UR los mensajes hasta ocuparon todo el reverso:

World Power Alliance fue diseñado para unir las mentes del mundo, para combatir la mediocre programación sonora y visual con la que los habitantes de la tierra son alimentados, esta programación estanca la mente de las personas y levanta una pared entre las razas y la paz mundial. Esta pared debe ser destruida, y caerá. Utilizando el potencial energético aún no explotado del sonido, la WPA quebrará esa pared de un modo similar a como ciertas frecuencias hacen añicos el vidrio. Hermanos del *underground*, transmitan sus tonos y frecuencias desde todos los puntos del planeta y causen estragos sobre los programadores. ¡Esto es una guerra! ¡Larga vida al *underground*!¹⁴

¹³ Los discos cortados por Ron Murphy con frecuencia llevan grabadas las siglas de reconocimiento NSC (*National Sound Corporation*). Ver Sicko: *op. cit.*, p 107.

¹⁴ *Underground Resistance: World Power Alliance*, 1992.

UR llama a programar el potencial energético del sonido con el fin de eliminar las hostilidades. La música como arma del *underground*: la cita demuestra claramente que UR ve en la música un medio para influenciar a las personas; la música puede crear una pared entre ellas, pero también puede destruirla. Mientras que desde *Radio-Aktivität* los Kraftwerk se presentan como una orquesta retraída que rechaza la idea de la música como expresión del artista, los UR desplazan ese modelo tradicional y lo reemplazan por otro. La música deja de ser la reproducción de la expresión del autor y las máquinas, para pasar a ser una función.

El modelo de la música como función tiene un amplio efecto sobre el proyecto de autor: casi podríamos describirlo como la realización de la tesis de Foucault en “¿Qué es un autor?”.¹⁵ Al concebir la música como arma, en las presentaciones de UR el autor queda en un segundo plano. UR atribuye los EPs y *tracks* siempre a distintos productores. Casi no dan entrevistas y prefieren dejar que sus productos hablen por sí solos. En una serie de presentaciones en vivo que llevaron a cabo en 1992, muchos de ellos aparecieron enmascarados. Jeff Mills era el centro de la escena en la mesa del DJ, a los costados de él estaban Mike Banks y Darwin Hall con los rostros cubiertos, mientras que Rob Hood, con una máscara de gas estilizada, rapeaba frente a ellos. Para UR, la identidad del autor es secundaria y el ocultamiento de los músicos es una consecuencia lógica del modo en que conciben música y técnica: la música es un efecto de la interfaz entre hombre y máquina. UR considera que el artista no es el único que puede dar origen a la música y por eso su papel no es central. No se trata de un sujeto autónomo humano que domina los aparatos y expresa su identidad (o la de la técnica) libremente en la música, sino más bien de una interfaz

¹⁵ Michel Foucault: “¿Qué es un autor?”, en *Conjetural*, N° 4, Buenos Aires, 1984.

entre hombre y máquina. Esto queda claro en la forma en que UR se autodescribe: los artistas de UR no se definen como músicos sino como programadores. El modelo de artista es modificado. El músico que se expresa en un medio pasa a ser un programador que trabaja con el medio. Esta concepción desplaza al sujeto autónomo pero no, como en el caso de Kraftwerk, del hombre hacia la técnica. Para UR, la técnica es un interlocutor y no un opositor. Así, el sujeto autónomo desaparece. Lo reemplaza un modelo cuyo proyecto de sujeto está siempre dentro de un horizonte específico. La música ya no se origina, como en los modelos de autor tradicionales, en el artista; tampoco en la máquina, como para Kraftwerk; la música es un efecto de ambos.

The point of Sale: Missy Elliott

¿Qué papel juega la tecnología en el trabajo de Missy Elliott? Técnica y ciencia han sido, desde siempre, temas abordados por el hip-hop, género que ella cultiva. Los productores de hip-hop, por ejemplo, llaman “*science*” al bricolaje de beats producido con samples electrónicos y se conciben a sí mismos como científicos. A pesar de eso, la relación de Missy Elliott con la técnica es poco importante en sus comienzos. Recién después de posicionarse con éxito en la frontera entre R&B y hip-hop con su álbum *Supa Dupa Fly* comienza a utilizar aparatos electrónicos tanto en la composición de su música como en la construcción de su identidad de artista. A diferencia de lo que hacen Kraftwerk o UR, la tecnología aparece tematizada en su música exclusivamente en el plano de los ruidos. No se hace ninguna referencia a la tecnología en las letras o títulos. En un momento, y sobre todo cuando trabaja en coproducciones (por ejemplo en *I Want You Back* con la Spice Girl Mel B), comienza a utilizar un determinado filtro digital sobre su voz que

la amortigua y la hace sonar como si hablara en la radio o a través de un auricular telefónico. Ese filtro se vuelve una marca de reconocimiento y una firma audiotecnológica. A partir de entonces, no es el sonido individual de su voz humana sino el filtro digital específico que coloca sobre su voz lo que la hace reconocible. El truco de acoplar la identificación no a la fuente sonora de la propia persona sino a un filtro técnico modifica la referencia del modelo de autor tradicional. Lo que suena como Missy Elliott no es el individuo detrás de una obra sino la técnica. La imagen de artista esbozada por Elliott no remite a un individuo auténtico sino que es un efecto de la tecnología.

Si el lugar de presentación en público era, para Kraftwerk, el concierto y, para UR, la fiesta, para Missy Elliott es la televisión y el video. Con la ayuda del realizador Hype Williams logra hacer visible en sus videos esa modificación de la imagen de artista. Ya en los videos de los cortes de los primeros discos, Williams traslada los temas a distintas realidades virtuales que se modifican rápidamente y que están situadas entre el cómic y la ciencia ficción. Técnicas de filmación como la utilización de un lente ojo de pez o el trabajo con una caja azul, cuyo fondo es reemplazado por una grilla electrónica, dan más fuerza al efecto de ficción.¹⁶ Al comienzo de su carrera solista, Missy Elliott da el paso de hacerse reproducir como un personaje de cómic, vestida con un traje negro e inflado. Este recurso es recordado porque sus videos representan una novedad para los géneros hip-hop y R&B, que hasta entonces estaban marcados por la calle, los Cadillacs, las cadenas de oro y las chicas fáciles.¹⁷ Pero no sólo en cuanto al aspecto temático Williams y Elliott trabajan en un nuevo estilo, la novedad se da también en la

¹⁶ Ambas técnicas son utilizadas, por ejemplo, en Mel B Featuring Missy Elliott: *I Want You Back*, 1998.

¹⁷ Para ser justos, debemos señalar que Busta Rhymes, que fue también mecenas de Missy Elliott, fue el primero en usar estas novedades técnicas y temáticas. Sin embargo, Elliott las utilizó de manera más precisa.

estructura narrativa. Mientras que la mayoría de los videos están contruidos en torno a dos identidades relacionadas entre sí, a saber, la narración de una historia (identidad 1) sobre la que se canta (identidad 2), Williams multiplica en sus videos las identidades de Missy Elliott. En el primer video de su segundo álbum, *She's a Bitch*, del que se dice que costó un millón doscientos mil dólares, Missy Elliott se disuelve en seis identidades.¹⁸ Por otro lado, se trabaja con el aceleramiento o el retraso de la velocidad del filme. En las tomas en que no aparece disfrazada, sino vestida como una persona “normal”, casi siempre se suprimen algunos fotogramas, lo que produce cierta brusquedad en sus movimientos. Con ese recurso, se subraya la artificialidad de las imágenes filmadas, el video no se presenta como realidad o ficción de la realidad, sino autorreferencialmente como video. Constantemente, Williams echa mano a trucos que dejan eso en claro, por ejemplo cuando hace rapear a un personaje sobre una parte del tema sólo instrumental. Por lo tanto, los personajes no hacen referencia a la realidad del individuo “real” Missy Elliott. Estos no funcionan como reflejos de la realidad sino como efectos tecnológicos. ¿Estamos, como en Kraftwerk, ante una identidad autoral que se entrega a una realidad técnica superior? Si las consideramos superficialmente, efectivamente las imágenes de artista de ambos coinciden: las dos se muestran determinadas por la técnica. Pero a diferencia de Kraftwerk, Missy Elliot no imita a la técnica

18 1) Como persona insecto, con ojos facetados y vestida con un abrigo negro de cuero en un pasillo que parece ser el de una nave espacial; 2) en una habitación cuadrada llena de formas de neón geométricas que se prenden y se apagan y que también están en el traje de ciencia ficción que lleva; 3) con disfraz de *cowboy* y la piel ennegrecida; 4) vestida de forma normal al volante de su auto en un túnel, aunque con movimientos robóticos a causa de la extracción de algunos fotogramas en la edición (uso intencional del “error digital”); 5) parada sobre una M que emerge del agua, vestida con un overol negro y brillante junto a un grupo de bailarines vestidos con un atuendo punk; 6) caracterizada como rapera, vestida con un abrigo de piel negra.

hasta transformarse en un ser digital. Ya no es la transición del hombre hacia el campo de una técnica opuesta a él lo que conduce el modelo de autor, porque, para Missy Elliott, la identidad artística ya no depende de una persona detrás de esta. El modelo de autor es allí desplazado una vez más. Lo que la imagen artística “Missy Elliott” que vemos muestra no es a Melissa Elliott disfrazada sino al producto “Missy Elliott”. Los efectos técnicos que atraviesan su representación, tanto en el plano sonoro como en el visual, caracterizan explícitamente a Missy como producida. De este modo, lo decisivo no es ya la autenticidad de la identidad del artista sino la de su producción y, por lo tanto, el control de esta producción. No en vano en su primer álbum Missy Elliott agradece, además de a Dios y a su familia, a la persona que representa sus derechos: su abogada.

Como ya dijimos, la imagen de artista vuelve a ser desplazada. Ya no se trata de proteger la propia identidad en el negocio de la música, es decir, de llevar una vida verdadera en medio de lo falso. Se trata más bien de ser uno mismo en el negocio, porque en el género musical cultivado por Missy Elliott (el hip-hop con fuertes influencias de R&B), el factor comercial es desde el vamos mucho más central que en Kraftwerk o UR. Durante mucho tiempo, Kraftwerk apuesta, con las letras en alemán y los temas extraordinariamente largos, a un formato cuyos potenciales compradores se encuentran sólo en los países germanoparlantes y, dentro de esos límites, apela a su vez a un reducido público vanguardista. Que una banda alemana haya logrado un hit en Estados Unidos con el tema de veintidós minutos y treinta segundos “Autobahn” fue algo completamente inesperado. De hecho, habían vendido el tema por apenas cinco mil marcos alemanes a su compañía discográfica. Los integrantes de UR tampoco contaban con la posibilidad de tener un gran éxito fuera de su país de origen, especialmente porque la música dance está dirigida a un pequeño público de conoce-

dores y su soporte, el disco de doce pulgadas, no ha sido nunca un formato de grandes ventas. A diferencia de lo que sucede con Kraftwerk y UR, el éxito para Missy Elliott no es algo que pretendió alcanzar progresivamente, sino que constituyó un objetivo desde su primer álbum. Y dado que en el plano de las ventas masivas la música, además de un sonido, vende una imagen, la producción perfecta de una imagen de artista es un requisito insoslayable para el éxito. Missy Elliott, una joven de veintiocho años cuya corpulencia no se corresponde, por cierto, con el ideal de belleza de nuestro tiempo, y cuya música está dominada por beats innovadores y abstractos completamente fuera de lo común para el *mainstream* actual, puede ser considerada una maestra en su materia.

En el caso de Missy Elliott hemos observado la transformación de la identidad de artista en imagen de artista. Ahora bien, ¿cómo se organiza su relación con la técnica? En su caso, la técnica no es, como en Kraftwerk, un medio activo que adopta el rol del sujeto humano, ni tampoco, como en UR, es utilizada como un medio para alcanzar un fin. Kodwo Eshun señala: “Se trata del nuevo estilo del R&B, género que constantemente se modifica a sí mismo y que ha desplazado sus fronteras hacia lo posthumano. Pero no hablamos aquí de lo posthumano en el sentido de Underground Resistance y el tecno. No es algo militar”.¹⁹ Missy Elliott le otorga un nuevo papel a la técnica. En su proyecto, el binomio constituido por el entretenimiento y la tecnología se vuelve un campo independiente y sobre todo autorreferencial. Un *software* propio. Cuando uno introduce su CD en la computadora, se encuentra con una imagen de Missy Elliott en el escritorio. Al clicar sobre esta, es posible elegir entre diferentes opciones, como

¹⁹ Ver Dirk van Weelden: “Some Excursions in Sonic Fiction. A two-step with Kodwo Eshun”, en *Mediamatic*, Vol. 9, N° 4, Ámsterdam, 1999.

acceder a la página web de la artista o ver sus videos digitalizados. En el centro del debate tecnológico ya no se encuentra el hombre sino el futuro formato que tendrá la tecnología del entretenimiento: Missy Elliott nos presenta un nuevo formato aún no explotado, una combinación de imagen y música que desarrolla las relaciones entre video musical, cine y videojuegos. Missy Elliott apela a la técnica ya no como opuesta al hombre, como sucedía en Kraftwerk, ni tampoco como un medio utilizado por el hombre, como en el caso de UR. Su interés radica, sobre todo, en su capacidad de ser una herramienta de la industria del entretenimiento. Ha pasado de ser un medio del hombre a ser un medio del entretenimiento.

La relación entre el hombre y la máquina

Pero aún no hemos respondido a la pregunta con la que abrimos este texto. ¿A qué concepto de técnica deberíamos apelar a la hora de desarrollar una teoría de los medios? Los desarrollos tecnológicos no sólo han esbozado distintas imágenes de artista en Missy Elliott, Underground Resistance y Kraftwerk, la técnica no sólo ha producido un autor distinto en cada caso, sino que también han sido invocados distintos papeles de la técnica. El punto de vista de Kraftwerk se corresponde con una técnica cuyos desarrollos fueron realizados en secreto y, sobre todo, en el campo de la guerra. Esta oposición “natural” entre hombre y técnica parece anulada en el caso de UR. La técnica se transforma en un arma disponible. La “naturaleza” de la técnica se ha modificado, aunque sigue siendo un medio bélico. En Missy Elliott, en cambio, la relación entre guerra y técnica ya no tiene importancia. Elliott se remite a una técnica cuyo desarrollo es generado y empleado por la industria del entretenimiento. En su modelo, el hombre no es ni

una “prolongación” de los medios, ni tampoco los utiliza. La técnica no es concebida como algo superior o como un arma sino como un formato autorreferencial que produce imágenes. Es una herramienta de la industria del entretenimiento y la comunicación.

Así, Missy Elliott presenta un nuevo rol de la técnica. En un mundo dominado por las multinacionales, la tarea de la técnica se relaciona, cada vez en menor medida, con la guerra llevada a cabo por las naciones. La técnica de las multinacionales ya no se desarrolla para defender territorios, su fin es, más bien, poner a disposición bienes e informaciones cruzando la mayor cantidad de fronteras que sea posible. El presente nos da indicios de que la lucha entre naciones será reemplazada por una lucha en pos de consumidores más allá de las fronteras. Una lucha que las nuevas tecnologías ayudarán a llevar adelante. Hasta hoy, la teoría de los medios ha definido a la tecnología como un pretexto para redefinir constantemente el concepto de hombre. Su tarea debería ser ahora la de dejar de considerar los “medios” como un objeto y plantear un nuevo modo de investigar la relación entre estos y la técnica.