

REFRACCION

LINGÜÍSTICA MATERIALISTA
REVISTA SOBRE

El signo ideológico en la producción de sentido sonoro-musical-electrónico del techno

The ideological sign in the production of sound-musical-electronic meaning of techno

Alejandro Rodrigo González Mejía

Escuela Nacional de Antropología e Historia

alejandro.gonzalez@enah.edu.mx

Resumen

Entre las reflexiones profundas con respecto al *lenguaje*, el presente artículo que se expone y que respalda la investigación doctoral que actualmente se construye, se concierne con el *sistema sonoro-musical-electrónico*, cuyo constituyente *ideológico* es fundamental para las culturas sonoro-musicales, y en relación con este estudio, se concierne con lo que hemos denominado como *escucha¹ electrónica*, especialmente enfocado en el género musical conocido como “techno”².

La *escucha electrónica* refiere concretamente a las *prácticas de producción, circulación y recepción* del dato *sonoro-musical-electrónico* y el *impacto* que promueve en el sujeto que practica

este *tipo de escucha*, trayendo consigo ciertas dimensiones cognitivo-emotivas y sociocultural-ideológico-político-económico-artísticas, (entre otras redes de sentido).

Palabras clave: Signo Ideológico; Escucha Electrónica; Techno; Procesos Sociocultural-Ideológico-Político-Económico-Artísticos

Abstract

Among the deep reflections regarding *language*, the present article that is exposed and that supports the doctoral research currently being constructed, concerns the *sound-musical-electronic system*, whose *ideological* constituent is fundamental for sound-musical cultures, and In relation to this study, it concerns what we have called *electronic listening*¹, especially focused on the musical genre known as “techno”².

Electronic listening refers specifically to the *practices of production, circulation and reception of sound-musical-electronic data* and the *impact* that it promotes on the subject who practices this *type of listening*, bringing with it certain cognitive-emotional and sociocultural-ideological-political dimensions. economic-artistic, (among other networks of meaning).

Keywords: Ideological Sign; Listen Electronic; Techno; Sociocultural-Ideological-Political-Economic-Artistic Processes

Introducción

Inmersos en las transformaciones e innovaciones tecnológicas aplicadas a *la escucha* se encuentra *la semiosfera*³ *de la música electrónica*, la cual se investigó y se expuso en la tesis de maestría en Antropología Social, titulada: “*Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*”; posteriormente y como parte del *continuum* del posgrado antes mencionado, se conservó el mismo *objeto de estudio* en el doctorado, abordando otras problemáticas y dimensiones que se están desarrollando en la actual tesis doctoral. Cabe mencionar que, desde la tesis de licenciatura en lingüística que se presentó en el año 2014, se viene retomando el *pensamiento complejo*⁴ (Morín, 2002:447) y *la transdisciplinariedad*⁵ (Nicolescu, 1996:40-45), cuyas teorías y metodologías se han ido aplicando en todas las investigaciones, asimismo con este

artículo se exponen algunos de sus planteamientos elementales para explicar *la escucha electrónica* y su impacto *sensoperceptual-cognitivo-emotivo* y *sociocultural-político-económico*.

Este artículo se desprende de la investigación que se realiza desde el año dos mil dieciséis con la investigación de la maestría, así *los datos complejos* presentados se compilaron, (como *sujeto-público*), desde el año dos mil en Alemania, en algunos *clubes* donde se escucha techno y, sustancialmente, presenciando *-in situ-* un festival muy simbólico para *la cultura del techno* que se configuró en Berlín, y que se nombró como “Love Parade” (ediciones asistidas: 2000-2002); posteriormente se amplió *el dato complejo* con el trabajo de campo realizado (en el periodo 2016-2020) en algunos *clubes nocturnos*⁶ y en *lugares abiertos* (al aire libre) donde se escucha música electrónica en la ciudad de México (CDMX).

El *dato complejo* que se analizó (y que se continúa estudiando) y que se presentan en este artículo algunos datos, es producto de cincuenta (50) fiestas y/o eventos en diferentes *clubes nocturnos*, y en otros *espacios-lugares* que son *sonorizados* por el género musical denominado como *techno*. El *corpus semiótico-discursivo* que se obtuvo reúne alrededor de cuatrocientas (400) horas de *observación y/o participación directa*; entre otras técnicas de investigación empleadas para el desarrollo del estudio, como: la conformación de un *diario personal de campo* y un *cuaderno de notas*; la *compilación de diversos objetos visuales*, como: *fotografías* y *flayers* (publicidad en general, física y virtual); el *registro sonoro-visual*, o sea, la *grabación* de distintos *audiovisuales* (videos y audios), que conforma un *corpus* representativo para la investigación; así como la realización de *prácticas formales e informales* con diversos sujetos implicados en esta semiosfera sonoro-musical; asimismo, la producción de *entrevistas formales e informales* con interlocutores claves, como colectivos y grupos específicos para este estudio; también y de manera elemental, la elaboración de *etnografías audiovisuales*, que a través de *la observación participante* y la aplicación de *la grabación*, se pudo razonar las prácticas semiótico-discursivas de los sujetos implicados y que conforman *la semiosfera del techno* en ciertos *clubes nocturnos* donde se organizan *fiestas de música electrónica* relacionadas con *la escucha del techno*.

Cabe precisar que, para poder simplificar la lectura y el análisis del *dato complejo*, se realizó una *codificación* que se abrevió con un *alfanumérico*, el cual está constituido por una primera *letra* que indica el tipo de *dato complejo* que se analiza, (ya sea visual, sonoro o escrito), resultando así una: “F” para el caso de la fotografía; una “V” para los videos; una “A” para los audios; y “DV”

para el discurso verbal; y también se codificaron otras grafías relacionadas con el *lugar* y el *sujeto-productor* implicado; así como una *numeración* colocada después de la primera grafía, señalando el número de dato correspondiente, (como más adelante se muestra en el artículo con los alfanuméricos del dato complejo, que están hipervinculados en la investigación). Importante: ***bajar el volumen cuando se dé click en el hipervínculo, (el alfanumérico que aparece en azul) y despliegue el video o el audio, para cuidar la salud y evitar cualquier malestar del órgano del oído.***

El presente artículo que a continuación se lee y se escucha, se enfoca en el estudio de una porción de conexión planetaria que denominamos *semiosfera del techno*, cuyos tejidos socioculturales están compuestos por diversas *redes de sentido* que se encuentran entrelazadas y que son consideradas como un *complexus*⁷ *semiótico-discursivo*; por esta razón, la explicación se fundamenta con la teoría y metodología del *pensamiento complejo* y con *la transdisciplinariedad*, abordando las problemáticas centrales que se despliegan desde distintos campos y subcampos cognitivos, así como desde las diferentes dimensiones de este objeto de estudio.

La *semiosfera del techno en el club nocturno* remite a una reflexión profunda de los *sistemas sonoros* en la era de la hiperconexión y de las nuevas tecnologías aplicadas a la producción musical en el mundo, porque se emplean en numerosas situaciones, crean distintas prácticas semiótico-discursivas y modelan conductas que contienen un dinámico despliegue sensoperceptual-cognitivo-emotivo entre los sujetos implicados, que es imperioso analizar, especialmente, porque este tipo de impacto se liga con los diversos procesos sociocultural-político-económico-artísticos, (entre otras cadenas de sentido).

La *semiótica*⁸ como *campo cognitivo* central para esta investigación, ayuda a precisar las diversas representaciones y sistematizaciones, que en este artículo se presentan en relación con *el signo ideológico del techno*, el cual queda implicado en diversos contextos de *la memoria fundacional* del género musical que se investiga; y que, conlleva un impacto para la *Cultura de la Música Electrónica*, la *Cultura Club*, la *Cultura Dance* y evidentemente, para la *Cultura del Techno*.

Así mismo, la *semiosis*⁹ que se estudia, remite a un conjunto de *procesos* que conforman el *complexus multisensorial* que se practica en el club nocturno y que es, por lo tanto, *trans-sensorial*¹⁰. Es decir, que refiere a la *transgresión sensorial*, la cual implica el reconocimiento de un *complexus multisensorial* que se practica en el club nocturno y que *trasciende*, en este caso de

estudio, *la escucha*, o sea, no sólo queda en la experiencia *sensoperceptual sonoro-musical*, sino en las demás dimensiones que impactan en el sujeto, a través de los sentidos del *tacto*, el *gusto*, la *vista*, el *olfato*, y evidentemente, del *oído*. Como se puede identificar en el siguiente video ([V4FR/20AMKU](#))¹¹.

En relación con *el primer apartado*, titulado: “*Del signo ideológico al sentido de la escucha electrónica en la música techno: cuando el sonido electrónico se convirtió en resistencia*”; se despliega el sentido del *signo ideológico sonoro del techno* en concordancia con ciertos procesos de *resistencia* que, tanto en Estados Unidos de Norteamérica, especialmente en la Ciudad de Detroit, (a partir de la década de mil novecientos ochenta), *la Cultura del Techno* configuró, (entre otros conexos), una *militancia activa* que cierto grupo de artistas sonoro-musicales propiciaron y que han proyectado a través de *la escucha electrónica*, conformando una práctica de *resistencia política contrahegemónica y anti-imperialista*, que confronta los ideales de la industria musical denominada *comercial*; pero esencialmente desplegando, a través de lo que más adelante se leerá en el *manifiesto* de un colectivo de música techno que nació en Detroit, como “*revolución sónica*”, una lucha contra *el racismo* sostenido en contra de los afroamericanos que han tenido que resistir la represión y han privado sus garantías individuales.

Con respecto *al segundo apartado*, titulado: “*La cultura club y el complexus de la Unitas Multiplex en las prácticas de la escucha electrónica: las formaciones antrosociales en el espacio sonorizado*”, se despliega el sentido de la “*Unidad en lo Múltiple*”, (y que más adelante se explica), el cual queda enlazado con *las formaciones antrosociales* que se construyen *en el club nocturno* a través de *la escucha del techno* y con *la práctica del baile-danza* que se configura por el impacto del sonido electrónico que recibe el sujeto adepto a participar en este tipo de fiestas y/o eventos donde se sonoriza el espacio con este tipo de música electrónica.

Del signo ideológico al sentido de la escucha electrónica en la música techno: cuando el sonido electrónico se convirtió en resistencia

Antes de iniciar, cabe realizar una aclaración discursiva, la palabra *techno* que refiere al género musical electrónico que se revisa en este artículo, se ha castellanizado como “techo”, pero muy arriesgadamente su *traducción textual* al español, primordialmente porque se puede asociar con el prefijo [techo-] que conforman ciertas palabras compuestas, las cuales no necesariamente están

ligadas con este género musical electrónico, y para evitar confusión, se procura utilizar la palabra fundacional de este ritmo, o sea, *techno*.

Por otro lado, la experiencia *multisensorial* que se practica en el *club nocturno* proyecta en el análisis semiótico-discursivo-sonoro-musical un vínculo entre la *percepción* y el *razonamiento* de la *escucha electrónica*, esto conlleva ciertas deliberaciones que hacen referencia a distintas dimensiones teórico-metodológicas, por lo que, en la investigación se proyectó bajo la ruta *transdisciplinaria* y de la *complejidad*, la cual converge con otro tipo de razonamientos relacionados con *el materialismo*, que en este artículo se irán explicando.

La finalidad de formular una reflexión en torno al *signo*, en relación con el sistema sonoro-musical, por un lado, es asumir su *naturaleza empírica*: –el *signo* como *materialidad* que produce *significaciones* variadas, inmerso en *redes de sentido* múltiples; pero también como *sentido ideológico* constituye ciertas dimensiones *socioculturales-político-económico-artísticas* (entre otras), que están ligadas, (en este caso de estudio), con la *Cultura de la Música Electrónica*, con la *Cultura Club*, con la *Cultura Dance* y con la *Cultura del Techno*.

“El signo es algo material”, dice Reznikov (1970:15-16), “la información se plasma o se sustancia en él”. Siguiendo esta dirección discursiva y aplicándolo al *signo sonoro* como *objeto*, representa la *cualidad física* que se fundamenta con las *ondas mecánicas* que se propagan por el espacio-tiempo y que son *perceptibles*; así con la *escucha* se *significan* y se *simbolizan las frecuencias acústicas*¹², que no sólo son *resonancias* sensibles para el ser humano, también otros animales reciben la información física del sonido; sin embargo, el ser humano le otorga *sentido*, trayendo consigo otras *dimensiones* y *Niveles de Realidad*¹³, que, en el análisis semiótico-discursivo que se realizó, se enlaza con *los procesos cognitivo-emotivos*, así como con lo *ideológico*, lo *político*, lo *económico*, lo *artístico*, etcétera.

El signo es un objeto (fenómeno o acción) material, percibido sensorialmente, que interviene en los procesos cognoscitivo y comunicativo representando o sustituyendo a otro objeto (u objetos) y que se utiliza para percibir, conservar, transformar y retransmitir una información relativa al objeto representado o sustituido. (Reznikov, 1970:15-16).

En otra dirección, como menciona Voloshinov (1976:19): “Todo lo ideológico posee *significado*: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. En otras palabras, es un *signo*. Sin signos, no hay ideología”. Así el *signo sonoro-musical-electrónico* se vincula en el estudio con las

condiciones de producción (CP), con las *condiciones de circulación* (CC) y con las *condiciones de recepción* (CR) semiótico-discursivas de las *prácticas electroacústicas*¹⁴.

El *signo ideológico* que Voloshinov (1976:19) explica, se fundamenta desde varias profundidades epistemológicas, por un lado, constituye su esencia *material*, o sea, como *objeto físico*, que se “convierte en un signo”: “Sin dejar de ser una parte de la realidad material, ese objeto, hasta cierto punto, refleja y refracta otra realidad.”.

El *signo sonoro* sin dejar su condición *material*, se *transforma, representa* otra información diferente al objeto que lo significa y lo simboliza; por lo tanto, *la escucha* implica, además de su naturaleza sonora, la *ideología, el poder, la resistencia*, (entre otros sentidos).

El *techno* se fundó como *género musical* a mediados de la década de mil novecientos ochenta en Detroit, como varios autores lo indican: (Kyrou, 2006; Pratinestós, 2002; Reynolds, 2010). Desde esta posición fundacional, el techno como *signo ideológico sonoro-musical-electrónico* se ligó desde entonces con el *poder y la ideología*, o sea, se vincula con los *procesos sociopolítico-económicos* que tienen una referencia sustancial en relación con la *disidencia, la resistencia, la clandestinidad, la lucha por la igualdad social*, (entre otros sentidos); por supuesto que otros géneros musicales anteriores y posteriores a la música electrónica también tienen su cuota de *desavenencia*; pero el *techno* como *signo ideológico* se evidenció con el sentido que le suministró las “máquinas”, (como Reynolds, 2010:176-179 alude), el cual proporcionó desde entonces, una relación con el *sentido contrahegemónico y de disidencia*, (que a continuación se expone).

A partir de la segunda mitad de la década de mil novecientos ochenta y hasta finales de los noventa, se muestra un cambio en la *sonoridad electrónica*, por ejemplo, en relación con el *progreso* del techno, se marcó una variante rítmica cada vez más *enérgica y rápida*, dispuesta con sonidos más *intensos*, atmósferas más *profundas y oscuras, etcétera*; esta disposición *sonoro-musical* no sólo quedó asentada en *la escucha electrónica*, se vinculó con otras prácticas que tienen su base *ideológica* en relación con *la lucha por la igualdad social* que algunos sujetos-productores, (precursores del sonido techno), asentaron como parte de una militancia necesaria por las circunstancias que se vivían en Detroit y en otros espacios geopolíticos. Esta postura de *resistencia* fue tan ineludible que los fundadores del sonido techno se sirvieron para hacer *ruido*¹⁵, y a través de éste, plasmaron *el poder* que políticamente se evidenció con el techno. En esta dirección, se

reflexiona la *música* como *ruido* y como proyección del *poder*, es decir, se retoma el sentido que explica Attali:

Aun cuando no fuera más que un rodeo para hablar al hombre de la obra del hombre, para escuchar y hacer oír su enajenación, para sentir la inmensidad inaceptable de su futuro silencio, y la amplitud de su creatividad yerma, escuchar la música, es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político. (Attali,1995:15).

Por lo tanto, el *cronotopo* (Bajtín 1989:2)¹⁶ que en la ciudad de Detroit (en Norteamérica) y que en Alemania (entre otros países) se propagó, quedó fundado en el *texto sonoro-musical del techno* en relación con la conformación de ciertas *afinidades ideológicas* que direccionaron este sonido electrónico, a través del sentido de la *resistencia*.

Por ejemplo, el *colectivo Underground Resistance (UR)*¹⁷ evidenció una postura *anticomercial*, (*contrahegemónica*), pero también establecieron una promesa musical fundada en una postura militante *anti-imperialista*, que evidentemente se imprimió en la sonoridad electrónica del techno: *el techno es duro porque su expresión fundamental es de rebeldía*. Para ilustrar este sentido *anti-imperialista* que se estableció con el sonido techno. A continuación, se transcribe al idioma español el *manifiesto* que el *colectivo Underground Resistance (UR)* revela en su página oficial en línea:

Underground Resistance es una etiqueta para un movimiento. Un movimiento que quiere cambiar a través de la revolución sónica. Le invitamos a que se una a la resistencia y nos ayude a combatir la mediocre programación visual y de audio que está alimentando a los habitantes de la Tierra, esta programación está estancando las mentes de las personas; construyendo un muro entre razas e impidiendo la paz mundial. Es este muro que vamos a destruir. Al utilizar el potencial de energía sin explotar del sonido vamos a destruir esta pared de forma similar como ciertas frecuencias rompen el cristal. Techno es una música basada en la experimentación; es música para el futuro de la raza humana. Sin esta música no habrá paz, ni amor, ni visión. Simplemente comunicándose a través del sonido, el techno ha reunido a personas de diferentes nacionalidades bajo un mismo techo para divertirse. ¿No es obvio que la música y la danza son las llaves del universo? ¡Los llamados animales primitivos y humanos tribales han sabido esto por miles de años! Instamos a todos los hermanos y hermanas de la clandestinidad a que creen y transmitan sus tonos y frecuencias sin importar cuán primitivos sean sus equipos. ¡Transmita estos tonos y cause estragos en los programadores!¹³ (Underground Resistance - UR). (En González, M., A., R., 2018:45)¹⁸.

Si bien otros géneros musicales como el *post-punk*, *ciberpunk*, el *electropunk*, el *industrial*, el *EBM* (por sus siglas del inglés “Electronic Body Music”), (entre otros), también establecieron cierta *disidencia* en la cultura de la música electrónica, antes de la fundación del techno en Detroit (EE. UU); el techno, (como alude Kyrou), nació de una *militancia underground*, cuya transgresión estuvo ligada, (entre otros aspectos simbólicos), al racismo que enfrentaba la comunidad afroamericana y que en la “Ciudad del Motor”¹⁹ se venía resistiendo décadas antes a la fundación de este género musical electrónico denominado como techno.

A finales de los 60, Detroit implosiona bajo la violencia de las revueltas raciales y la inaudita, por agresiva, represión de los policías blancos. Quince años más tarde, el paro forzoso tecnológico ha arruinado a cerca de la mitad de la población negra, pero el espíritu de Detroit todavía vuela entre esos paisajes de hierro y de hormigón comidos por humaredas de sombrío romanticismo. (Kyrou, 2006:183).

Por otro lado, el *signo ideológico* representado por el “*tecno-futurismo*”, que la *música electrónica* contiene desde su fundación, conserva ciertos ideales del *futurismo* de principios del siglo XX, (1909), que: “Filippo Tommaso Marinetti, implantara como “estética de la violencia y de la sangre”, (Torrent, 2008:27).

En realidad, este grupo de artistas, intelectuales, sediciosos..., publicaron en “Le Figaro” su *Manifiesto*, en el cual expresaron sus más profundos ideales, que se resumen con *la subversión de todo lo establecido*, es decir, *transgredir la tradición y desnaturalizar el arte pretérito* para *constituir un nuevo orden* que apuntara a la *originalidad* y a la *innovación*, que posteriormente se aplicaría a todas las demás prácticas humanas.

Este grupo de artistas enaltecía *la belleza de la máquina* y el amor por las *nuevas tecnologías*, principalmente del *automóvil*, así *tropos* como: *velocidad*, *rapidez*, *potencia*, *movimiento*, (entre otros), se establecían no sólo en la *narración literaria*, sino en las diversas manifestaciones artísticas que instauraban *la violencia y el conflicto*. Los *futuristas* fue un grupo *contestatario*, lo que en sus inicios fue un *movimiento futurista literario*, pronto se extendería a los demás campos del arte; así, por ejemplo, con *la música*, en el documento que se fundó con el “Manifiesto dei Musicisti Futuristi” (Manifiesto de los músicos futuristas), Marinetti condena lo *instituido*, rechaza a *la música clásica* como modelo de “fidelidad” y “refinamiento”:

Ataquemos también el prejuicio de *la música bien hecha* -lugar común retórico- y despreciemos esta frase corriente tan cobarde como estúpida: *Es preciso volver a la música clásica*. (Marinetti, 1978:206).

Así el *signo ideológico futurista*, bajo la disposición *contestataria*, que los fundadores de la música techno retomarían, fortaleció el sentido de la *transgresión sonora*, trayendo consigo nuevos aportes reflejados en la producción sonoro-musical que suministraban los nuevos dispositivos electroacústicos y que muchos productores de este género musical electrónico utilizarían como una herramienta de *lucha y desavenencia* contra las prácticas hegemónicas que gestiona el capital sonoro-musical en el mundo.

De igual forma, el *signo ideológico* depositado en *la cultura del techno* en relación con el *sujet*²⁰ “*futurista*”, se orientó semióticamente y discursivamente bajo el *sentido* de *transgresión* y de *disidencia*, que en ciertos momentos se mostraba como *utópico*. Es así como alcanzaría cierta “idealización” este signo, que hace recordar ciertos pensamientos de los artistas futuristas del siglo XX que prometían una sociedad más “justa”, donde se abrirían nuevos estándares de “convivencia” y “libertad”. Por cierto, *ad hoc* con el comentario que escribe Kyrou:

El *techno*...

Hace diez años, Juan (Atkins) me dio la clave del *techno*; es una frase del capitán Kirk al comienzo de cada episodio de *Star Trek*: «Vayamos sin miedo allí donde el hombre jamás ha estado». Explorando juntos nuevos territorios encontraremos lo que buscamos, ese grado de evolución en que unos a otros nos tendremos más respeto que el que hoy tenemos por el *freak*. (Kyrou, 2006:183).

Aunque Kyrou (2006), en palabras de Derrick May, detalla la “estética” del techno con un *tropo* que, semióticamente hace alusión en dos *direcciones discursivas*, o sea, bajo una correspondencia *paradójica* que simbolizaría a dos personalidades de la música: *George Clinton* y *Kraftwerk*²¹, cuya fusión representa de manera ilustrativa, la esencia del techno.

Derrick May ha resumido la esencia estética de esta mutación con una sentencia que ha dado la vuelta al mundo de la crítica musical: «La imagen de Detroit es un absoluto error. Es como si George Clinton y Kraftwerk coincidieran en un ascensor». (Kyrou, 2006:184).

Así, el *tropo* que representa la figura de *George Clinton*, músico y compositor de *Motow*, (sello discográfico dedicado a la música afroamericana, fundada en Detroit), remite a una *ideología* de

transgresión, especialmente este músico y compositor, como representante de la comunidad afroamericana, simbolizó la semiosfera de la música “afro” con el sonido “P-Funk” o simplemente “Funk”, cuya rítmica era cada vez más rápida; como menciona Kyrou (2006):

FUNK. Se aplica poco a poco, pero desde comienzos de la década de 1960, a las músicas soul cuyo ritmo es más rápido, más sostenido. James Brown es sin duda el padre del género. George Clinton (de Funkadelic y Parliament) su más difundido símbolo. (Kyrou, 2006:386).

Por otro lado, analizando la propuesta sonora que, desde el enfoque transformador promueve la música de Kraftwerk, conduce el *sentido de este signo ideológico* en relación con el *progreso* de la música electrónica, trazando así y en gran medida, el camino de lo que posteriormente trascendería como *sonido techno*, y que desde Alemania ya se venía hilvanando. Es decir, en relación con el *sistema sonoro-electrónico*, Kraftwerk propone ritmos que se repiten y que se mezclan con ciertas melodías y que quedan presentes en el cerebro a través de *la memoria sonora*, o sea, en relación con el *recuerdo* que produce *la escucha* de cierto *fraseo*²² y que puede originar cierta “permanencia” en el cerebro; así las piezas sonoras de esta agrupación, (en relación con la *armonía*), invitan a ser “memorizadas”.

Pero Kraftwerk no sólo transformó y propuso un nuevo camino de la música electrónica, sino en relación con el *sentido conceptual-ideológico* depositado en el tratamiento que le daban a cada proyecto discográfico, reflejado no sólo en la *imagen*, sino en el *mensaje* que dejaba en cada uno de sus nuevos lanzamientos, como menciona Nelson (2018:109).

Por otro lado, la aplicación de ciertas tecnologías electroacústicas de vanguardia, que en la década de los setenta revolucionaron el sonido electrónico como el uso del “Vocoder”, que utilizó la agrupación de Kraftwerk, y cuyo *símbolo* dejó de ser un instrumento bélico para convertirse en un *dispositivo* que promueve los procesos *psico-motriz-emocionales* a través de *la escucha electrónica*, entre otros sentidos socioculturales; además de una evidente posición *anti-imperialista* que se plasmó con la sonoridad de esta agrupación.

La era del *sampling*, por ejemplo, nació gracias a un error, y el *electrofunk* significó el uso inesperado de una tecnología ya existente; la prueba tangible de ello fue el Vocoder, un sintetizador de voz utilizado por el ejército alemán para codificar sus transmisiones y que, en manos de los primeros compositores de música *electro*, dejaría de ser un instrumento

bélico para convertirse en un emisor de sonidos capaz de hacer retorcerse (break dance) a cualquier adolescente afroamericano de los años ochenta. (Kyrou, 2006:16).

Cabe señalar que, este tipo de *cambio de sentido* que produjo el uso de este dispositivo electroacústico denominado como “vocoder”, o sea, *el paso de un signo a otro* y que produce una *nueva configuración sígnica*, se liga con lo que Torop (2002:17) señala en relación con *los procesos de traducción*, específicamente con lo que menciona como “recodificación” y como “transposición”; es decir: “la distinción operativa entre traducción del plano del contenido (transposición) y la traducción del plano de la expresión (recodificación)”.

Para este caso concreto en el análisis, en relación con *la recodificación, la traducción del plano de expresión* de este signo, se aplica con el cambio de sentido de un dispositivo electroacústico que fue utilizado con *finés bélicos* y que posteriormente el mismo dispositivo es usado para *la producción musical electrónica* y que algunos sujetos-productores de techno, (entre otros géneros electrónicos), retomaron para crear ciertos *efectos sonoros en la voz humana*, como se escucha enseguida en el siguiente video ([V1TR/K](#)) que produce Kraftwerk.

En relación con *la traducción del plano del contenido*, o sea, *la transposición*, el *objeto-dispositivo “vocoder”* en un *continuum* que se establece en *la memoria de su edificación*, sostiene su propiedad electroacústica, es decir, se conserva como un *dispositivo* que produce ciertos efectos sonoros a través de *la distorsión de la voz de los humanos* para conseguir una configuración sonora diferente al sentido original. De tal manera que, a través del resultado sonoro obtenido por este dispositivo (vocoder) y bajo el *nivel de realidad del instrumento musical* inmerso en *la cultura de la música electrónica*, se utiliza el *vocoder* como un dispositivo para generar, indudablemente, ciertos procesos *psico-motriz-emocionales* entre los *sujetos*, a través de *la escucha*.

Ilustrando el efecto sonoro que produce el *vocoder* y aplicando, por ejemplo, la técnica del *sampleo*²³, en el video ([V1TR/K](#)) se escucha el resultado robótico sonoro conseguido a través de *la distorsión de la voz humana*; que, por cierto, en la cultura del *break dance*, quedó expresado en el sistema sonoro-musical y produciendo cierta expresión corporal con el *movimiento del cuerpo*; implantando así, la producción de *estados emocionales primarios* como la *alegría*, cuya dimensión *neuro-psico-social*, también se encuentra adscrita sustancialmente en *la escucha electrónica* desde sus inicios.

De esta manera *el signo ideológico sonoro-musical del techno*, no sólo se enlaza con el sentido que le otorga su *naturaleza material-objetual*, es decir, *la escucha* proporcionada por *las ondas sonoras mecánicas-eléctricas*, también se liga de manera esencial con la *conceptualización* que se tiene con respecto al sentido de *la máquina*, que evidentemente se relaciona con la fundación del sistema sonoro-musical del techno, y que asimismo se liga con las *nuevas tecnologías sonoro-musicales* que han servido como instrumento de *expresión sociopolítica y artística*.

Configurando así *el signo ideológico sonoro-musical del techno*, precisamente, bajo el sentido del instrumento de *transgresión y resistencia*, cuya *desavenencia* ha configurado otras dimensiones sociopolíticas, como la organización de ciertos *colectivos militantes contrahegemónicos*, como el caso de *Underground Resistance (UR)*, cuya lucha se ha direccionado a *la resistencia comercial de la música*, (como antes se mencionó), entre otras posturas ideológicas.

La cultura club y el complexus de la Unitas Multiplex en las prácticas de la escucha electrónica: las formaciones antroposociales en el espacio sonorizado

Bajo la *transdimensionalidad* del sentido sonoro-musical que antes se expuso, el concepto de “Materia”, que en este caso remite sustancialmente al *sonido* o a la *música electrónica*, (entre otras configuraciones), no se restringe sólo a una cualidad *física-mecánica-eléctrica*. La producción de sentido en relación con la “materia-objetual”, (desde el enfoque del “materialismo histórico” de Marx), contiene una reflexión “subjetiva”; es decir, la idea de la “aprioridad de la Materia” es desmantelada para abrir paso a lo que Marx señala continuamente: “la “materia” es lo constituido a posteriori por la subjetividad humana (física y espiritual) como trabajo, producción”. (Marx en Dussel, 1991:37).

Cabe destacar que, desde la *transdisciplinarietà*, (Nicolescu, 1996:23), la “Materia” se reflexiona también como una disposición *trans-subjetiva* (además de otras redes de sentido), fundamentalmente porque el *sujeto*, (por ejemplo, en relación con las prácticas sonoro-musicales electrónicas): *transgrede su naturaleza subjetiva* para conformar un *complexus* entre la *unión sujeto-máquina*²⁴.

El *sujeto-máquina* adquiere sentido en relación con *la unión* entre *lo físico y lo espiritual*, porque esta referencia se pertenece a la “materia” de trabajo y al “contenido” de satisfacción”; (y que en las prácticas de la música electrónica se generan ambas); pero también se atañe en relación con otras determinaciones como: “el consumo, la distribución y el intercambio”; como señala Marx

(Marx en Dussel, 1991:38-39). Así lo *espiritual* conlleva el sentido de la *materia* y el *contenido* en las prácticas electrónicas de la música, porque habilita la reflexión de *la unidad en lo múltiple*, esta idea se retoma desde dos orientaciones conexas.

La *unidad de lo múltiple* se liga con lo que Marx señala como *concreto*: “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo múltiple”. (Marx en Dussel, 1991:48). Por otro lado, se asocia con lo que Morín (1997), menciona como la *Unitas Multiplex*, y que enseguida se profundiza:

Finalmente, el pensamiento simplificante es incapaz de concebir la conjunción de lo uno y lo múltiple (*unitas multiplex*). O unifica abstractamente anulando la diversidad o, por el contrario, yuxtapone la diversidad sin concebir la unidad. (Morín, 1997:30).

Bajo esta dirección teórica, la referencia que menciona Morín con *la Unitas Multiplex*, o sea, “*la conjunción de lo uno y lo múltiple*” se analizó bajo dos *rutras teóricas* que se desarrollaron para la investigación:

1.- Ligada esta categoría con *las formaciones antropológicas* en el club, que se constituyen con *la escucha electrónica* y la relación dialógica con el *Cuerpo Anatómicamente Humano (CAH)* distribuido en el *-Ciber-Espacio-Tiempo (CET)-* del club nocturno. Precisamente con esta categoría del *CET* y que Nicolescu (1996:58) introduce: “para designar el espacio informático en su integridad; el que está envolviendo toda la Tierra.”; es como el *sujeto* y la *máquina* establecen una relación dialógica, porque como menciona el investigador, “el *CET* es tanto natural como artificial.” “El *CET* es natural porque su fuente es natural: el mundo cuántico.” “El *CET* también es artificial porque resulta de una tecnología sofisticada, ejecutada por el ser humano.”

2.- Y la *Unitas Multiplex* enlazada con *las configuraciones sonoro-musicales*, es decir, con la *semiosis* que se configura en relación con el *sentido del Techno*, en la *dimensión sonoro electrónica*, pero que engloba otras explicaciones en el análisis, con respecto a *la escucha electrónica en el club nocturno*. Así, la *unitas multiplex* que se concreta en el *club nocturno* conforma un *complexus sensorio-perceptual-cognitivo-emotivo* que impacta en el *sujeto-máquina*, y que implica diversos sistemas enlazados, por mencionar algunos: *la escucha electrónica*; *el baile-danza*; *la arquitectura del espacio*; *el sound system* (sistema de sonido); *la iluminación*; *los visuales*; *los efectos especiales* como *el humo* o *neblina* que producen ciertas máquinas, entre otros; y que configuran *redes de sentido* más complejas.

La *unitas multiplex* es parte central de la *identidad de la cultura del techno* y que, en las *fiestas de techno*, se evidencia, por ejemplo, en la *pista de baile con las formaciones antropológicas* que se configuran a través del *baile-danza*, (que serán explicadas enseguida), pero que se puede observar en las siguientes imágenes en el club nocturno ([F1FR/20AMKU](#); [F1BC/A](#); [F9BC/A](#)), en comunión con otros sistemas que se instauran en la *semiosfera de la música electrónica en el club nocturno*.

Con la *unitas multiplex* se confinan diversas dimensiones dialógicas, por mencionar *lo próximo* y *lo lejano* establece no sólo una red de sentido en relación con la *proxémica*²⁵ que existe entre los *cuerpos* que habitan y comparten un mismo *ciber-espacio-tiempo* determinado, como acontece en el club nocturno; es decir, *las formaciones antropológicas* se ligan con lo que Augoyard (1997) refiere con respecto a “la identidad en términos sonoros”.

"El intervalo sonoro del yo" se constituye en efecto a partir de una serie de distinciones audibles que oponen de manera dinámica el interior al exterior, lo subjetivo a lo objetivo, lo próximo a lo lejano, teniendo cada uno de los términos necesidad del otro para definir su propia existencia al estar encamado en una materia sonora variable y cambiante por naturaleza. En definitiva, este intervalo sonoro del yo se parece más a una no-delimitación que a un límite. (Augoyard, 1997:206).

En esta dirección discursiva, *las formaciones antropológicas* se relacionan con lo que Augoyard (1997:211) denomina “*marcado sonoro: el sonido hace el lugar*”, que refiere a los “límites sonoros”. Al igual que la categoría de frontera de Lotman (1996: 12), los “límites sonoros” tiene un carácter abstracto y sumamente difícil de distinguir o razonar bajo el razonamiento de los límites concretos, es decir, bajo “una línea de demarcación”, como aluden los estudiosos.

Así bajo la dimensión sociocultural-político-económica, *la unitas multiplex* que se organiza en el club nocturno crea ciertas *relaciones sociales* que pueden trascender el espacio sonorizado, cimentando *la trans-dimensionalidad*, entre otras disposiciones que se originan con este tipo de *complexus* generado por *la sonorización electrónica del ciber-espacio-tiempo del lugar*. La *escucha electrónica* crea una *cohesión social dentro* del club nocturno, pero, a veces, la “unión” que se establece con otros sujetos dentro del *lugar* puede formalizarse bajo otras *relaciones*

sígnico-simbólicas, por ejemplo, ciertos conexos que fundan puentes *comerciales, románticos, eróticos*, etcétera, es decir, creando *a posteriori* relaciones sociales más estrechas y “duraderas”.

Lo evidente desde la dimensión de *la auto-eco-organización*, (Morín, 1999:60), es que, la *reunión entre cuerpos anatómicamente humanos (CAH)* que se establece dentro del club nocturno, genera las denominadas *formaciones antrosociales*, (González, 2018:85): “De esta manera, las *formaciones antrosociales en el ciber-espacio-tiempo* remiten a *la construcción de sentido de los CAH en el club nocturno*, es decir, la manera como *el sujeto-escucha habita el espacio-tiempo*”.

Las *formaciones antrosociales* son las que determinan cierto tipo de *prácticas semiótico-discursivas, interacciones y relaciones sociales dentro de la arquitectura del lugar*; pero evidentemente, las prácticas socioculturales que son protagonistas en el club nocturno están relacionadas con *la producción sonoro-musical* y son, de antemano, las que *sonorizan y organizan el lugar*.

Por ejemplo, el *baile* o la *danza* que se origina con *la escucha del techno*, como se puede evidenciar en el siguiente video ([V1FN/DM](#)), conforma una *unidad colectiva* que, a diferencia de otros ritmos sonoro-musicales, en la semiosis sonoro-musical-electrónica del techno, la “individualidad” del baile-danza se formaliza en una construcción compleja que es *trans-subjetiva*, es decir: *se transgrede la subjetividad para conformar un baile grupal que se fortalece con la cohesión del grupo al interior del espacio sonorizado*; en donde se promueve *la libertad*, que no sólo queda en *el impacto psico-motriz* o en *la expresión “estético-artística” del baile o la danza*, sino en otras dimensiones socio-político-económicas.

Dicho con otras palabras, *las prácticas del baile-danza* organizadas por *la sensopercepción sonoro-musical-electrónica* constituyen *la praxis de varios cuerpos en interacción, en unión y cohesión*, donde no existen “patrones” de baile-danza, existe cierto sentido de “libertad” que queda establecido por el impacto que promueve *la experiencia electroacústica de la música techno* y que conforma *una práctica libertaria* expresada en el movimiento *emancipado del cuerpo anatómicamente humano (CAH)*. Esta complejidad expresada en el *baile-danza* constituye el tipo de formación antrosocial que hemos denominado como:

1) las *formaciones antrosociales regulares*, es decir, los *sujetos-escucha* se aglomeran en el *dance floor (pista de baile)*, conformando una *cohesión cuerpo a cuerpo*, a veces se puede

observar la forma geométrica de un “rectángulo” o “cuadrado” que se forma con el conglomerado de los *sujetos*, como se puede observar en la siguiente fotografía ([F2BC/A](#); [F4BC/A](#)).

Bajo este tipo de *formación antropológica regular* y en la dimensión de *la auto-eco-organización*, (Morín, 1999:60), los *sujetos-escucha* a través del *baile-danza* generan *energía-calor-fuerza* y dicho *movimiento del CAH* produce otras *semiosis* también complejas, como los procesos *neuro-psico-motriz-emocionales* que, a su vez, fundan los denominados *estados emocionales primarios* como *la alegría*, tan necesaria para establecer *la empatía* en el club nocturno.

El *estado emocional primario de la alegría*, (Cotrufo, T., y Ureña, B. J., M., 2018:88): “Genera bienestar, placer, optimismo, contribuye a una mejoría de la salud, y puede ser bastante contagiosa”; si bien, como los autores antes referenciados explican, el estado emocional de *la alegría* es muy poderoso al momento de promover ciertas condiciones en el sujeto que la practica; pero también esta condición *psico-emocional* está muy ligada con ciertos *procesos psicosocial-políticos* que se vinculan con *la producción de la “felicidad”* y con “la refundación” de lo que de Sousa Santos (2006) señala como “la reinención de la emancipación social”; la cual implica un camino asociado con una *posición ideológica contrahegemónica y anti-imperialista*, con sus respectivas contradicciones, (como se revisa después).

Dicho de otra manera, *la escucha electrónica del techno* tiene la cualidad *psico-social* de promover *la alegría*, (como antes se mencionó), pero está práctica, como mencionan Cotrufo, T., y Ureña, B. J., M., (2018:88): “puede ser bastante contagiosa”; lo cual bajo *el complexus del cerebro-cuerpo-mente* puede producir otra práctica que también se establece dentro del club nocturno, es decir, *la empatía*. Por lo tanto, el establecimiento de *la empatía* propicia *las relaciones sociales* y *la comprensión de ciertas emociones* en los demás, como alude Catuara (2019:11).

Siguiendo esta dirección discursiva, Pasantes (2018)²⁶ también alude que, *la empatía es tan necesaria para la construcción de la sociabilidad*. Así, *la empatía* que se promueve en el club nocturno, figura como un *complexus* que pasa por el *cuerpo anatómicamente humano*, pero que se proyecta en *las formaciones antropológicas regulares*, las cuales pudieran originar, (en términos de Freud en Senneth, 1997:396): *la búsqueda de la comodidad*.

La empatía como proceso cognitivo-emotivo permite *percibir y compartir* ciertos *sentimientos y emociones* con los otros; además establece ciertas prácticas semiótico-discursivas, las cuales se

generan y experimentan en *colectivo* en el club nocturno, (como ya se mencionó), a través del *baile-danza grupal*; lo que de antemano es una posición ideológica *contrahegemónica*, porque bajo la reflexión de la *felicidad* se aborda lo que de Sousa Santos (2014:147) afirma: “el neoliberalismo es, ante todo, una cultura del miedo, del sufrimiento y la muerte para las grandes mayorías; no es posible combatirlo con eficacia sin oponerle una cultura de la esperanza, la felicidad y la vida”.

Para ilustrar este *complexus sociocultural-político-económico* que desde *la pista de baile* se genera en el club nocturno; a continuación, con el siguiente video ([VIFN/AV](#)) se evidencian *la producción de la empatía*.

Por lo tanto, es necesario mencionar que, en el momento que se grabó esta etnografía audiovisual ([VIFN/AV](#)), el *sujeto* al instante de verse grabado, (lo cual confiere una intimidación del espacio vital del otro); el sujeto configuró en su rostro un *marcador sociocultural universal*, característico de cierta *gestualidad facial* conocida como *sonrisa* y que denota *la producción de la emoción primaria* de la *alegría*; después el mismo sujeto tocó mi espalda, (se logra ver la inclinación de su cuerpo hacia el mío en el video), afirmando *la empatía*.

Sin embargo, no se queda el análisis sólo en “la contención de la tensión displaciente”, (Freud en Senneth, 1997:396), en concreto lo que reporta con mayor énfasis el estudio de *la escucha electrónica en el club nocturno*, es una *auto-eco-organización*, (Morín, 1999:60), donde *la escucha electrónica*, además de contener la “tensión displaciente”, *promueve* ciertas *formaciones ideológicas* como *la armonía y la paz*, que conduce el sentido del *signo ideológico del techno* a la creación de *zonas de respeto mutuo*²⁷, (González, 2018:51), que se evidencia en los clubes nocturnos donde se escucha este tipo de sonoridad electrónica.

De ahí que el techno operó en los clubes nocturnos, desde su fundación en Detroit (en Estados Unidos de Norteamérica) y en Berlín (en Alemania), como un puente para reunificar lo que estaba dividido o fracturado por la inestabilidad social que imperaba y que se manifestaba en las calles de estas dos ciudades, (bajo cronotopos y Niveles de Realidad distintos), y cuya materialización ideológica se implantó en la urbanidad bajo *prácticas discriminatorias*, fundando *el racismo, la homofobia, la segregación*, etcétera; pero que, en el club nocturno, se conformaron *zonas de respeto mutuo*, donde las prácticas de la *tolerancia* y la *paz* predominaban.

Bajo esta *cultura de la esperanza, de la felicidad y de la vida*, las prácticas del techno, (desde su fundación), se corresponden con la ciudad de Detroit, así con Berlín, en donde se establece, de manera muy particular, *la cultura club, la cultura dance y la cultura de la música electrónica*, y que, en *la pista de baile de los clubes nocturnos* se evidenciaron con las *formaciones antropológicas*, cuyas configuraciones no sólo quedan en el *complexus cuerpo-cerebro-mente* que intervienen en *la escucha*, sino que reflejan ciertas posiciones *ideológicas* de los sujetos implicados con esta semiosfera sonoro-musical, ligadas, por ejemplo, con la producción de *la fraternidad* que, fundamentalmente se corresponde con la *unita multiplex* en esta semiosfera del techno.

Así, *la discriminación* que imperaba en las calles de Detroit y en otros espacios geopolíticos del mundo, (cuya tensión racial se estableció antes de la creación del techno), en la pista de baile se diluyó esta tensión; equivalentemente, *la homofobia* se disipó en estos espacios sonorizados de los clubes nocturnos donde se escuchaba el techno, conformando *áreas de respeto mutuo*, (como ya se mencionó).

Asimismo, en Berlín, después de *la caída del muro*, *la sonorización electrónica del lugar* favoreció la unificación de los dos espacios geopolíticos antes divididos, (como antes se mencionó). Cuya sonoridad del techno es un símbolo que representa a ciertas culturas que, a través de *la escucha electrónica*, se configura una postura ideológica *anti-imperialista*, incluso, como antes se leyó con el manifiesto de UR, esta disposición del *poder* se liga con una condición *anti-comercial* de la música²⁸.

Por lo tanto, se puede constatar que, *la alegría y la felicidad* está presente en las músicas cuyo sistema sonoro elemental son *las resonancias electrónicas*, especialmente con el *techno* se promueven estas prácticas que no sólo quedan en *la escucha*, sino en la conformación de sociedades sonoro-musicales con proyectos *anti-imperialistas y contrahegemónicas*. Explicado con otras palabras, *la música electrónica* conforma una dinámica de *fraternidad* en el club nocturno, (por lo menos dentro de este espacio sonorizado), claro está que, saliendo de la arquitectura acústica del *lugar*, la “diferencia” conforma otros valores culturales para esta semiosfera, (que se revisarán en futuras investigaciones).

Bajo otra dimensión sociocultural-político-económica y cognitivo-emotiva, también se construyen en el club nocturno, otro tipo de 2) *formaciones antropológicas irregulares*, que son

un marcador contundente en donde no necesariamente se concreta la *conexión* entre el *set* y el *sujeto-productor*. Explicado de otra manera, con este tipo de *configuración sociocultural*, los *sujetos-escucha-público* enfocan su atención *-también-* en otros aspectos que, si bien son parte de la semiosfera del techno en el club nocturno, son lo suficientemente relevantes para promover en la pista de baile otras prácticas, diferentes al *baile-danza*, pero que conforman del mismo modo, el *complexus* del *lugar*; como se observa en el video ([VIAT/LF](#)).

Por ejemplo, se establecen ciertos tipos de *relaciones* o *interacciones* con otro(s) *sujeto-escucha*, que se presenta comúnmente con las denominadas *prácticas eróticas* en estos espacios *privados*, *nocturnos*, *cerrados*, *con ausencia de luz* y que *potencialmente se sonoriza electrónicamente la arquitectura del lugar*. Así, en el video ([VIAT/LF](#)): *dos sujetos-escucha expresan erotismo* y se ubican en un *rincón, fuera de la pista de baile*, en un espacio más “privado”, (aunque la privacidad en el *club nocturno* remite a un *microespacio* dentro del club).

Conclusiones

El *signo ideológico del techno* que se expuso, se relaciona con la ciudad de Detroit (EE.UU.) y con Berlín (Alemania), pero dicho *cronotopo*, (Bajtín 1989:2), se liga con ciertos procesos sociopolítico-económicos que se expusieron y que se asocian principalmente con estos países. Sin embargo, la *transculturalidad*²⁹ que se desencadenó con este *signo ideológico fundacional* atraviesa un *ciber-espacio-tiempo* que es motivado por otros contextos donde, si bien, al pasar de una cultura a otra se heredan algunos de sus elementos que connaturalmente le son “propios”, en el paso se “disipan” otros.

Dicho de otra manera, los diferentes *textos*, (Torop, 2002:1-2), que le pertenecen esencialmente al surgimiento del techno, se desvincularon del contexto que le eran inherentes en un espacio-tiempo determinado en el que fue fundado este texto del techno. Trayendo consigo el surgimiento del “nuevo” texto del techno que se establece, por ejemplo, en la ciudad de México donde, si bien conserva algunos de los elementos *sígnico-simbólico-ideológicos* del texto fundacional, también se organizan otros sentidos que se depositan en *la memoria de la cultura*, enlazándose así, con otros procesos y con otras explicaciones sociocultural-político-económicas que le pertenecen a la cultura mexicana.

Con esta “otra” disposición *sígnico-simbólica-ideológica*, el “nuevo” texto sonoro-musical del techno que se genera, conforma un tejido continuo de sentido que, para este caso de estudio, se

relaciona con las condiciones de *producción y recepción de la escucha electrónica en la ciudad de México (CDMX)*, lo que produce, de antemano, otras posibilidades concernientes con la *escucha electrónica*, que no necesariamente conllevan el mismo sentido *ideológico* de la “*resistencia*” que se fundó en Detroit, o el equivalente sentido *político* de la “*unificación*” que se implantó en Berlín; sino distintas condiciones de traducción que involucran otras redes de sentido *sociocultura-político-económicas y cognitivo-emotivas*.

Por ejemplo, se conservó el sentido del *respeto mutuo* dentro del espacio sonorizado del club nocturno, lo que evidentemente “atenuó” las tensiones segregacionistas que ciertas minorías, como la comunidad LGBTTTIQA (lesbiana-gay-bisexual-travesti-transexual-transgénero-intersexual-queer-asexual), tiene que resistir las posturas ideológicas sectaritas que imperan en las calles de la ciudad de México; fundándose así algunos clubes nocturno como el simbólico “Bar 9”³⁰, (entre otros), donde la comunidad LGBTTTIQA se sentía libre y donde podían expresarse sin miedo y sin ser amenazados.

A continuación, se cita y resume lo que algunos periodistas y escritores escribieron con respecto al “Bar 9”:

Para ilustrar esta dimensión sociopolítica con respecto a *la memoria de la cultura del “Bar nueve”* (como también se le identificaba a este espacio), se nombran algunos puntos centrales relacionados con *la democratización del sonido, con el respeto mutuo*, con la vida de la cultura club en la noche. Así algunas notas que se publicaron en los medios de comunicación en relación con este *espacio nocturno*. Por ejemplo, Olivares (2014)³⁰ cita el prólogo que escribe Guillermo Osorno, autor del libro: “*tengo que morir todas las noches*”, cuyo *sujet* alude al *bar nueve*: “Entre travestis, gays, alcohol, drogas y rock, el bar contribuyó a la democratización de la cultura y las costumbres del país, lo hizo más plural, más tolerante”. Otra nota que escribe Aguilar (2014)³¹ y que titula: “El nueve demostró que la vida nocturna podía ser cultural”, alude también al *sujet* del *espacio de mutuo respeto*, así a *la promoción de este espacio* que dio cabida a proyectos *alternativos sonoro-musicales* que entonces se gestaban en la Ciudad de México. Por último, Sevilla (2014)³² escribe una nota que titula: “El Nueve: el antro que sacó la cultura del clóset”, sugiere casi el mismo discurso antes expuesto. (González, 2018:64).

Por consiguiente, la *identidad en las fiestas techno en los clubes nocturnos* conforma ciertas dimensiones que posibilitan y promueven redes de sentido *complejas*, por mencionar: el *impacto neuro-psico-emocional del sujeto-escucha en la producción de marcadores socioculturales que*

se ligan con la empatía y la socialización. Por ejemplo, en las eventos de techno, como se puede distinguir en estos audiovisuales ([V3TM/JM](#); [V2BC/MR](#); [A1FN/DM](#)), se escucha y observa la producción de la *alegría y la felicidad*, cuyo marcador sociocultural es central y predominante en estos *cronotopos de espacios que son sonorizados electrónicamente* y simbolizados como *clubes nocturnos*.

Para finalizar, como toda semiosfera compleja, *el signo ideológico del techno*, también tiene su dosis de *contradicción*, ya que si bien, en el club nocturno el *sonido electrónico* es capaz de aminorar “la tensión displaciente”, no necesariamente esta condición psico-social que se genera en *estas zonas de respeto mutuo* subsiste traspasando los muros del club, por ejemplo, propiciando *la paz o la felicidad*, también se generan otro tipo de prácticas que generan tensión y rivalidad.

Notas

1.- La categoría de *la escucha* se retoma su concepción de varios teóricos que han analizado esta categoría, como se cita a continuación:

Las condiciones de esta doble interrogación remiten en primer lugar, muy sencillamente, al sentido del verbo *escuchar*. Por consiguiente, a ese núcleo de sentido en el que se combinan el uso de un órgano sensorial (la oreja, el oído, *auris*, palabra presente en la primera parte del verbo *auscultare*, «prestar oídos», «escuchar atentamente», del que proviene «escuchar») y una tensión, una intención y una atención marcadas por la segunda parte del término.¹ Escuchar es aguzar el oído —expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja—,² una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud. (Nancy 2007: 16). (En González, M., A., R., 2018:92).

Por su parte Feld desde la profundidad epistemológica de la percepción menciona que:

La escucha y el habla se encuentran en una relación de profunda reciprocidad, en un diálogo encarnado entre la producción de sonidos y las resonancias internas y externas que surgen de la historización de la experiencia. (Feld, 2013: 222). (En González, M., A., R., 2018:92).

Para Barthes: “el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance” (1986: 243). Esta afirmación sobre *la escucha* que menciona el teórico se liga semióticamente con el objeto de estudio, desde diferentes materialidades y prácticas musicales electrónicas. Fundamentalmente bajo *tres tipos de escucha* el investigador analiza la condición

sensorial-perceptiva-cognitivo-emotiva. (En González, M., A., R., 2018:93). Otra aportación también muy sugestiva para el análisis del techno y que Schaeffer (2003) despliega bajo **cuatro tipos de escucha: oír; escuchar; entender; y comprender**. (En González, M., A., R., 2018:94).

2.- A continuación, se menciona el surgimiento de la palabra **techno**, la cual se concierne con el género musical electrónico que lleva su nombre:

El primer registro del término techno data de 1988, el cual se asocia a un tipo de género musical, cuya nota de Stuart Cosgrove se publica en la revista "The Face", en Detroit (Estados Unidos de Norteamérica). Gary Bredow (2006). "High Tech Soul" (en inglés). Archivado del original el 27 de noviembre de 2015. (Consultado el 4 de febrero de 2010). «El documental comienza diciendo: "la música techno surgió en Detroit entre mediados y finales de los 80, y su creación se atribuye a Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson"». A esto hay que añadirle la influencia estética y un *sujet* de corte futurista, inspirado tanto en la ciencia ficción como en algunas ideas de la obra de Alvin Toffler. El término techno deriva del concepto de "techno rebels" presente en el libro: "La Tercera Ola" del sociólogo estadounidense. Combinación de ideas acerca el techno bajo un tipo de estética afrofuturista y cyberpunk. (En González, M., A., R., 2018:4).

Para ilustrar la referencia *sonora* del techno, a continuación, se exponen dos pistas (entre otras) que simbólicamente representan parte de la esencia del techno fundacional que en Detroit se consumó y que permiten, de alguna manera, la comprensión de este tipo de *escucha* que organiza este género musical: ([A1JM/TB](#); [A2DJR/KJ](#)).

3.- Se retoma a continuación la categoría de **semiosfera** que Lotman expone: "La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis" (1996: 12).

4.- El **pensamiento complejo** como Morín (2002:447) detalla: "En este sentido, el pensamiento complejo es el pensamiento que quiere pensar conjuntamente las realidades dialógicas/polilógicas trenzadas conjuntamente (complexus)." En otro texto, Morín (2006:160) señala que: "El verbo *complectere*, de donde procede *complexus*, significa "abrazar". El pensamiento complejo es el pensamiento que abraza lo diverso y reúne lo separado".

5.- La **transdisciplinarietà** como Nicolescu (1996: 40) indica, es: "La visión transdisciplinar nos propone considerar una Realidad multidimensional, estructurada en múltiples niveles, que reemplaza la Realidad unidimensional de un solo nivel en el pensamiento clásico".

6.- “Club nocturno” o “night club” refiere a un *ciber-espacio-tiempo sonorizado electrónicamente*, (aunque esta palabra compuesta también refiere a otro tipo de *lugares*, por lo que se propone vigilar la traducción textual, para evitar confusiones, en tal caso, detallar el objeto de estudio). El *club nocturno* es un *sistema abierto* en donde los *sujetos-escucha habitan, cohabitan, comparten, participan, comunican, expresan*, etcétera, por un tiempo determinado en este *lugar* que, comúnmente es *cerrado* y que por la *noche* se realizan *fiestas de música electrónica*, (según el dato complejo obtenido en el estudio que se viene realizando desde la maestría en relación con los *eventos de techno*). El club nocturno es un espacio físico (local) que no necesariamente fue construido para estos fines sonoro-musicales, muchos de estos *lugares* han conformado otro tipo de interacción sociocultural-político-económica, por ejemplo, *restaurantes, bodegas, fábricas, casas habitacionales*, etcétera, por lo que su acústica se implica con la *arquitectura del lugar* y que, a través de la sonorización del lugar, adquieren otra referencia sociocultural.

En este *espacio sonorizado* se crea *habitus* (Bourdieu, 2007:86), se conforman *redes de sentido* fundamentalmente motivados por la *sonorización electrónica del espacio-lugar* que impacta en *sujeto-escucha*, trayendo consigo otras dimensiones *transcultural- transdimensional-trans-subjetivas*, (entre otras). Así en esta *esfera multisensorial del club nocturno*, influye el *sonido electrónico* en la *organización, distribución y disposición del sujeto-objeto*, así se configuran *relaciones sociales*, se *interactúa*, se tejen *redes de sentido sígnico-simbólicas*, que son decisivas en la conformación de otros procesos ligados, por ejemplo, con la *salud*; con los *estados anímicos efusivos*, (como la *alegría*); con los *estados alterados de consciencia*; con los *estados de trance*; con los *estados extáticos*.

El *club nocturno* es un *lugar de reunión* y de *olvido*, de *nostalgia*, de *recuerdo*, de *añoranza*, de *lucha, resistencia y poder*; pero espacialmente en este *ciber-espacio-tiempo (CET)*, se crea la *empatía*, a través del sonido *techno* se promueven en el *complexus cuerpo-cerebro-mente* del sujeto-escucha los denominados: *neurotransmisores dopamínicos* que originan la *alegría*, el *goce*, la *energía-fuerza*, el *ímpetu*, etcétera.

7.- En relación con la categoría *complexus*, Morín explica:

¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. (Morín, 1997:32).

8.- La *semiótica* es un *campo cognitivo* que en la investigación se retoma para explicar los *diferentes sistemas sígnicos* que se implican en el análisis de la producción de sentido; en donde *el sistema sonoro-musical del techno* es parte elemental del estudio, pero no es el único que se reflexiona, también se consideran en el análisis otros sistemas *no verbales, como los visuales*, asimismo se analiza *el sistema verbal*, (entre otros).

Se consideró para la investigación, particularmente, *la semiótica de la cultura* que Lotman desarrolló y cuya teoría es elemental para explicar *la cultura de la música electrónica, la cultura del techno, la cultura club y la cultura dance* en la ciudad de México.

La conformación de la semiótica de la cultura —disciplina examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico— cambió en considerable medida las ideas semióticas tradicionales. (Lotman, 1996:52).

9.- Por lo tanto, la *semiosis* considerando la aclaración discursiva que expone Eco (1972:34), en relación con la hipótesis “la cultura es *comunicación*”, y aclarando que más bien “se ha de estudiar como” *comunicación*: la *semiosis* es un *proceso* que conlleva en el análisis diferentes rutas para el estudio y comprensión de *la producción de sentido de la escucha electrónica*.

10.- La categoría *trans-sensorial* se aplica en la investigación considerando lo que Nicolescu (1996) explica en relación con el prefijo [trans-]: “la transgresión de la dualidad que opone los pares binarios”, (Nicolescu, 1996: 44).

En esta dirección, la *trans-sensorialidad* refiere a la *transgresión sensorial* que se promueve con *la aplicación de más de un sentido sensorio* que, en este caso de estudio, se produce y se dispone en el club nocturno, e impacta en el *cuerpo-cerebro-mente*, promoviendo otros *procesos* cognitivo-emotivos. Como sugiere Miranda de Almeida de Barros (2005) en relación con las *fases* por las que pasa un proceso artístico:

Un proceso trans-sensorial se produce a través del uso de dos o más sentidos –de ambos tipos, tradicionales y sutiles- en las tres fases por las que pasan los procesos artísticos: de la percepción (atención e intención del artista) a la transformación de la idea o sensación para su transmisión. (Miranda de Almeida de Barros, C., 2005:34).

11.- Este video ([V4FR/20AMKU](#)), así como los siguientes videos ([V1FN/AV](#); [V1TR/K](#); [V1AT/LF](#); [V1FN/DM](#); [V2BC/MR](#); [V3TM/JM](#)); audios ([A1FN/DM](#); [A1TB/JM](#); [A2KJ/DJR](#)), y fotografías ([F1BC/A](#); [F2BC/A](#); [F4BC/A](#); [F9BC/A](#); [F1FR/20AMKU](#)), expuestos en este artículo, conforman parte del dato complejo semiótico-discursivo obtenido en el trabajo de campo, el cual forma parte de las etnografías audiovisuales que fueron registradas *in situ* como parte de la investigación de la maestría y el doctorado en relación con la investigación ligada con *la escucha electrónica del techno* en diversos clubes nocturnos de la ciudad de México.

12.- Se retoma la categoría *acústica*, (la cual es utilizada arduamente en la investigación), según la explicación que proporciona Cabrera (2010):

La acústica es la rama de la física que estudia el sonido, se divide en varios subtemas que van desde acústica musical, fisiología del oído humano hasta acústica arquitectónica. Esta materia está implícita en cualquier proceso donde el sonido tenga prelación. Incluso en procesos de audio digital, se debe tener en cuenta la acústica de una grabación o reproducción del sonido ya que de ella dependerá mucho el producto final. Este módulo acerca al estudiante a generar un pensamiento sonoro claro y concordante con el lenguaje y las leyes físicas que rigen al sonido y a la acústica en la actualidad. (Cabrera, 2010: 11).

13.- Los *Niveles de Realidad*, según la explicación de Nicolescu (1996), se comprende que:

Hay que entender por *nivel de Realidad* un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales: por ejemplo, las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas están en ruptura radical con las leyes del mundo macrofísico. Esto quiere decir que dos niveles de Realidad son *diferentes* si al pasar de uno a otro, hay una ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales (por ejemplo, la causalidad). (Nicolescu, 1996:23).

14.- Se utiliza la categoría *electroacústica* acuñada principalmente por el campo cognitivo de la *acústica*, la cual se retoma el concepto de Miyara (1999/2000: G-11) y menciona que: “Electroacústica: (Electroacoustics) Disciplina que se ocupa del funcionamiento y diseño de dispositivos electroacústicos como micrófonos, hidrófonos o altavoces”.

La electroacústica se ocupa del estudio, análisis, diseño y aplicaciones de dispositivos que involucran la conversión de energía eléctrica en acústica y viceversa, así como de sus componentes asociados. Entre los primeros se encuentran los transductores, tales como micrófonos, acelerómetros, altavoces, excitadores de compresión, auriculares, audífonos, calibradores acústicos y vibradores; y, entre los segundos, los filtros acústicos, los sonodectores (baffles), las bocinas y los acopladores acústicos. Para el análisis de estos componentes se introducirán técnicas de modelado por medio de circuitos mecánicos y acústicos, que podrán resolverse con las técnicas habituales de la teoría de redes eléctricas. (Miyara, 2005:1).

Siguiendo esta dirección discursiva, se entiende por *electroacústica* a la creación sonora generada a partir de *dispositivos* o *instrumentos electroacústicos*, que pueden tener dos dimensiones semiótico-discursivas: el *sonido analógico* y el *sonido digital*. Ambas producciones sonoras comparten criterios electroacústicos que no son cuestionables y que, tampoco en este artículo se detallan, sólo se mencionan como una referencia sustancial de la electroacústica.

Por lo que, la categoría que se emplea con el nombre de *electroacústica* y que se aplica en este artículo (y en la tesis doctoral), incluye el enfoque de los estudios de la *electrónica* y de la *acústica*, porque se encamina esta disertación del sonido *techno* en relación con ciertas disposiciones sonoro-musical-electrónicas, como las *ondas mecánica-eléctrico-acústicas* que se propagan a través de la materia e impactan en *la escucha* del sujeto.

15.- La categoría de *ruido* tiene sentidos encontrados, por lo que, la contradicción forma parte relevante del sistema complejo sonoro-musical, es decir, el *ruido* a veces se le asocia con ciertos sentidos contrarios que resultan muy amenazantes para la cultura, lo que incluso hace que se investigue su impacto, así como la creación de ciertos programas sociales para la protección contra lo que se ha denominado como “contaminación acústica”.

Así, el *ruido* es una categoría que en el imaginario social conduce el sentido hacia lo *perjudicial*, *nocivo*, *molesto*, etcétera, pero esta palabra conlleva un sentido más amplio que no sólo queda en los problemas que ocasionan para la salud, pero *¿qué es el ruido?* Esta pregunta se realizó en la investigación de la maestría en la cual se evidenciaron diversas orientaciones teóricas, pero un razonamiento que se consideró más apropiado para la investigación es el siguiente:

La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber. Atalli (1995: 12).

Leer más sobre el *ruido* en González, M. A. R. (2018). *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp. 6-7, 17, 20, 76, 78-79, 82-98); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

16.- Utilizando las *tres rutas analíticas* que menciona Torop (2002), y que en la tesis doctoral se analizan, con respecto a la categoría que Bajtín fundó como ***cronotopo*** (Bajtín 1989:2); es decir: el *cronotopo topográfico, cronotopo psicológico y cronotopo metafísico*. Leer más: “Del Cronotopo a la Dimensión Semiótica del Techno.” En: González, M. A. R. (2018). Cap. I. La Memoria de la Cultura del Techno. *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp.32-36); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

17.- A continuación, se explica más sobre el ***colectivo Underground Resistance (UR)***, a través del fragmento que es recuperado del texto “Techno militante de la mano de Underground Resistance”. En González, M., A., R. (2018). *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*. (pp. 45). (Tesis de Maestría). ENAH: CDMX.

Vivimos una época donde los plagios, los festivales desastre, las fiestas con un dj fantasma, de grandes cachés y engaños, son noticias que se suelen oír y muy típicos de nuestra escena. Nadie lucha ni reivindica por seguir un orden cumpliendo unos requisitos, ni nadie castiga a quien engaña a un público que decide comprar una entrada para ver a su dj favorito en una fiesta en cual el dj no aparece, ni nadie lucha por un promotor que se ocupa su tiempo se dedica en cuerpo y alma a celebrar un festival que de una oferta completa, no obteniendo los permisos necesarios para la celebración por causas desconocidas... Nos estamos acostumbrando a lo que nos dan y nos conformamos con unas condiciones nefastas. Nadie se manifiesta ni nadie se reivindica y se prefiere aceptar, unos sucesos como típicos que muchos sufren cada fin de semana. La inmensa mayoría de los amantes del Techno, hemos oído hablar de ***Underground Resistance (UR)*** y esta revista quiere mostraros su mensaje para despertar nuestras mentes y transmitir el mensaje para lo que verdaderamente se creó el techno. Para muchos, no es más que un colectivo de referencia en la escena, pero lo cierto

es que UR es mucho más que eso. ¡SON UNOS LUCHADORES!¹² (En González, M., A., R., 2018:45).

Leer más sobre este *sujet* y otros en: “La Creación del Techno: Detroit y el “High Tech Soul”. En: González, M. A. R. (2018). Cap. I. La Memoria de la Cultura del Techno. En: González, M. A. R. *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp.37-48); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

18.- La traducción al idioma español fue realizada por nosotros, por lo que, si existe algún tipo de error, de antemano, asumimos la responsabilidad.

19.- La “**Ciudad del Motor**” es el sobrenombre que también recibe Detroit, cuyo *tropo* se nutrió de una retórica *industrializada* ligada a la producción automovilística que se estableció en la década de mil novecientos cincuenta en esta urbe de Estados Unidos de Norteamérica, siendo considera también con el *tropo* de “la cuna del motor”.

20.- La categoría de *sujet*, refiere el sentido a: *trama, argumento, tema, temático*. (Lotman, 1996: 8).

21.- *Kraftwerk* es una banda alemana de música electrónica, que, desde finales de la década de mil novecientos sesenta, produce un sonido muy característico y tuvo una trascendencia sustancial, pero no sólo en relación a *la escucha electrónica*, sino también, en relación con una serie de prácticas sociocultural-político-económicas, de las cuales se irán desglosando en este artículo.

22.- Por *Fraseo* se puede comprender como según Alimenti, & Martínez, (2019) explican:

El fraseo se podría definir como una microestructura rítmico-melódica que establece una ‘expectativa de continuidad en la ejecución estilística’. Dicha microestructura se produce regularmente en el estilo de una orquesta, de un compositor o de un director y no debe confundirse con el *rubato* musical utilizado en la música académica, que presenta una variabilidad temporal específica. (Alimenti, B., D. & Martínez, I., 2019:157).

23.- El *sampleo* es una categoría que se utiliza para señalar un *bucle sonoro-musical* que se repite varias veces, creando un efecto de *clonación sonora*, lo cual resulta una técnica que los productores de música electrónica utilizan para crear ciertos estados emocionales en los sujetos-escucha a través de *la escucha continua*: “el sample⁶⁰ o conjunto de estos que se sincronizan y que se repiten constantemente, ligados con ciertos compases⁶¹ musicales, los cuales han sido grabados

anteriormente y se pueden reproducir –ya enlazados- con algún dispositivo electrónico”. (González, M., A., R., 2018:122).

24.- Esta reflexión de la *unión sujeto-máquina*, retomada de Morín (1994/1999) y Nicolescu (1996), remite a analizar contundentemente *la complejidad: sujeto □ □ objeto*, y analizar escrupulosamente las representaciones semiótico-discursivas que se exponen, para evitar la polarización entre ambas orientaciones teóricas, ya que en el discurso social en muchas ocasiones se confrontan ambas disposiciones, especialmente, algunos datos relacionados con las concepciones entre el “*mundo artificial*” y el “*mundo natural*”; que, desde *la complejidad y la transdisciplinariedad* corresponden a una *unión* que conforma *un mismo sentido de este complexus sociocultural*.

25.- En relación con la definición de *proxémica*, a continuación, se cita:

Es decir, la proxémica se dedica a estudiar 1) las relaciones de distancia y espacio que hay o no entre los interactuantes que están relacionadas también con el tema de la conversación, 2) las posturas y el contacto físico, y 3) su significado.

El diccionario de la lingüística de Bußmann (2002) ofrece una entrada menos detallada del concepto de “proxémica” aunque tiene en cuenta la parte cultural. Se refiere tanto al análisis de la estructuración de los espacios y de la distinta percepción de ellos como al análisis de la influencia en el comportamiento comunicativo que es una cuestión cultural: (Schmidt, 2013:89).

26.- Pasantes, H. (2018, 17 de octubre). Cerebro y Creatividad II. Ponencia impartida en la Escuela Nacional de Antropología e Historia como parte del programa de la materia Antropología de las Identidades impartida por la Dra. Lourdes Arizpe.

27.- Leer más sobre las *áreas de respeto mutuo* en: “3.1.3 De las Prácticas LGBTTTIQA a la Ruptura del Género en el Club”. En: González, M. A. R. (2018). Cap. III El Techno y el Impacto Sociocultural-Político-Económico-Sensorial-Cognitivo-Emotivo. *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp.175-177); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

28.- Leer más: “La Cultura Club y el Techno en Berlín: la Unificación Alemana.” En: González, M. A. R. (2018). Cap. I. La Memoria de la Cultura del Techno. *Culturas Aurales Underground en*

la CDMX: *La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp.49-58); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

29.- A continuación, se cita un resumen de la *transculturalidad*:

La apertura rompe los límites con nosotros mismos y con el océano de las “otras” culturas que se vuelven tan accesibles como la propia cultura, es decir como dice Nicolescu nos atraviesa: “Lo transcultural designa la apertura de todas las culturas a lo que las atraviesa y las sobrepasa” (1996: 89). Lo que nos traspasa es antes que nada la experiencia irreductible a cualquier planteamiento racional, pero nos forma, nos instruye: “Nos indica que ninguna cultura constituye el lugar privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas” (1996: 90). (González, M., A., R., 2018:237).

30.- Leer más sobre el “Bar 9” en: “1.4 La Cultura Club, el Rave y el Progreso del Techno en México.”. En: González, M. A. R. (2018). Cap. I La Memoria de la Cultura del Techno. *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*, (pp.175-177); (Tesis de Maestría), México, CDMX: ENAH.

Bibliografía

Alimenti, B., D. & Martinez, I., (2019). El Tango de Ayer y Hoy. Un Estudio de la Temporalidad y el Fraseo Musical En el Estilo de Aníbal Troilo. En *Revista Del IIMCV*, 1 (33), Buenos Aires, pág. 151-178.

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Augoyard, J. F. (1997). *La sonorización antropológica del lugar*. En Amerlinck (compiladora). *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Bajtín, M, M. (1996). *Estética de la creación verbal*. México, D. F.: Siglo XXI Editores S.A. de C. V.

Bartra, R. (2007). *Antropología del Cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Blanquez, J., & León, O. (Ed.), (2018). *Loops I. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. España: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina.

Cabrera, O., J., G. (2010). *208042 – Acustica y Fundamentos del Sonido (E-Learning)*. Bogota, Colombia: Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD.

Castelo Branco, N. A. A. & Alves-Pereira, M. (2004). Vibroacoustic Disease. En *Noise & Health*, 6 (23), 3-20.

Catuara, S., S. (2019). *Las neuronas espejo*. España: Emse Edapp, S.L. y Editorial Zalvat, S.L.

Cotrufo, T., y Ureña, B. J., M. (2018). *El cerebro y las emociones. Sentir, pensar, decidir*. España: Emse Edapp, S.L. y Editorial Zalvat, S.L.

de Sousa Santos, B. (2006). Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. de Sousa Santos, B. (Ed.) *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires). (Pp. 13-41). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

de Sousa Santos, B. (2014). ¿Reinventar las izquierdas? En J. L. Coraggio & J. L. Laville (Eds.), *Reinventar la izquierda en el siglo XXI: hacia un dialogo norte-sur*. Pp. 143-164.

Deutsch, D. (1991). The Tritone Paradox: An Influence of Language on Music Perception. *Music Perception*. 8, 335-347.

Durkheim, E. (1997). *Las reglas del método sociológico*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Dussel, E. (1991). *La Producción Teórica de Marx. Un comentario a los GRUNDRISSE*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Eco, U. (1972). *La Estructura Ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. (1978). *Tratado de Semiótica General*. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, S.A.

Feld, S. (2013). Una Acustemología de la Selva Tropical. *Revista Colombiana de Antropología*. (49): 217-239.

- González, M., A., R. (2014). *Análisis Transdisciplinario Semiótico-Discursivo del Texto Pictórico–Matérico–Tridimensional*. (Tesis de licenciatura en Lingüística). ENAH: CDMX.
- González, M., A., R. (2018). *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*. (Tesis de Maestría en Antropología Social). ENAH: CDMX.
- Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino Pasional de los Argumentos*. Distrito Federal, México: UNAM.
- Kyrou, A. (2006). *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lotman, I. M. (1996). *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). España: Ediciones Cátedra. Colección Frónesis. Universitat de València. Págs. 5-164.
- Lotman, Iuri., M. (1999). *La Semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. España: Ediciones Cátedra. Colección Frónesis.
- Lotman, Iuri., M. (2000). *La Semiósfera III. Semiótica de las Artes y la Cultura*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). España: Ediciones Cátedra. Colección Frónesis. Universitat de València.
- Marinetti, T., F. (1978). *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones Del Cotal S.A.
- Marx, C. (2012). *Escritos sobre materialismo histórico*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Miyara, F. (1999/2000). “Control de Ruido”. En “Jornadas Internacionales Multidisciplinarias sobre Violencia Acústica”. ASOLOFAL, Rosario-Argentina.
- Miyara, F. (2005). *Introducción a la Electroacústica*. Apuntes de curso de ingeniería electrónica sobre electroacústica, transductores acústicos y altavoces.
- Miranda de Almeida de Barros, C. (2005). *EL ÁRBOL DEL ARTE. Matriz trans-sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico*. (Tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes, UPV-EHU: Leioa.
- Morín, E. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Morín, E. (1999). *El Método III. El Conocimiento del Conocimiento*. Madrid: Cátedra.

- Morín, E. (2002). *El Método II. La Vida de la Vida*. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Morín, E. (2006). *El Método VI. Ética*. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Portugal: Du Rocher.
- Pasantes, H. (2018, 17 de octubre). Cerebro y Creatividad II. Ponencia impartida en la Escuela Nacional de Antropología e Historia como parte del programa de la materia Antropología de las Identidades impartida por la Dra. Lourdes Arizpe.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Reznikov, (1970). *Semiótica y Teoría del Conocimiento*. Madrid: Alberto Corazón.
- Sánchez, T., E.; Pérez, S., J.; & Gil-Carcedo, S., E. (2014). Capítulo 3. Fisiología Auditiva. En Sociedad Española de Otorrinolaringología y Patología Cervico-Facial. *Libro Virtual de Formación en Otorrinolaringología*. (pp. 1-2116). España: SEORL PCF.
- Saussure de F. (2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Losada. S.A.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schmidt, S. (2013). *Proxémica y Comunicación Intercultural: La Comunicación No Verbal En La Enseñanza De E/Le*. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona: Barcelona-España.
- Voloshinov, N., V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Revista Cuicuilco*. 9 (25). 0-30.
- Torrent E., R. (2008). Cien años de futurismo. CBN: *revista de estética y arte contemporáneo*, ISSN 1888-9719, 1, pp. 26-35.

Referencias en línea

- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://www.rae.es/>
- “Techno militante de la mano de Underground Resistance. (2017, 29 de Agosto). *Techno experience*.” En González, M., A., R. (2018:45). *Culturas Aurales Underground en la CDMX: La Semiosfera del Techno en el Club Nocturno*. (Tesis de Maestría). ENAH: CDMX. Recuperado de:

<https://technoexperience.net/2017/08/29/nadie-lucha-por-nuestra-escena-y-por-el-mensaje-enmascarado-del-techno-como-ellos/>

Underground Resistance (UR). [Manifiesto]. Recuperado de

<http://www.undergroundresistance.com/>).

Referencias del Dato semiótico-discursivo

Fabrikmadrid (2014) ([A2KJ/DJR](#)) Track: Knight of the Jaguar. Dj Rolando. Youtube, [Web log post]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcC3vVh3cOE>

González, M., A., R. (2017). ([F1BC/A](#)). FOTOGRAFÍA #1. Club Nocturno: Bajo Circuito. / Evento: Apache. Ciudad de México: WordPress. Recuperado de:

<https://techno837974152.files.wordpress.com/2020/05/f1bca.jp>

González, M., A., R. (2017). ([F2BC/A](#)). FOTOGRAFÍA #2. Club Nocturno: Bajo Circuito. / Evento: Apache. Ciudad de México: WordPress. Recuperado de:

<https://techno837974152.files.wordpress.com/2020/04/f2bc-a.jpg>

González, M., A., R. (2017). ([F4BC/A](#)). FOTOGRAFÍA #4. Club Nocturno: Bajo Circuito. / Evento: Apache. Ciudad de México: WordPress. Recuperado de:

<https://techno837974152.files.wordpress.com/2020/04/f4bca-2.jpg>

González, M., A., R. (2017). ([F9BC/A](#)). FOTOGRAFÍA #9. Club Nocturno: Bajo Circuito. / Evento: Apache. Ciudad de México: WordPress. Recuperado de:

https://techno837974152.files.wordpress.com/2020/08/f9bc_a.jpg

González, M., A., R. (2017). ([V3TM/JM](#)). VIDEO #3 Club Nocturno: Teatro Moliere / Dj: Jeff Mills. [Video]. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=aK-97CIxjmA&t=7s>

González, M., A., R. (2018). ([V1AT/LF](#)). VIDEO #1 Club Nocturno: Bar en el Centro / Dj: Luis Flores. [Video]. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=whZFTd8hiQE&t=81s>

González, M., A., R. (2019). ([V1FN/AV](#)). VIDEO #1 Club Nocturno: Foro Normandie / Dj. ARENT VOLTEN. Club Foro Normandie. [Video]. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HZPX_YOk0DU

González, M., A., R. (2019). ([V2BC/MR](#)). VIDEO #2 Club Nocturno: Bajo Circuito / Dj. Marika Rossa: Bodega en Donceles. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L1esiIp2Od8>

González, M., A., R. (2019). ([V4FR/20AMKU](#)). VIDEO #4 Club Nocturno: Foro Roma / Proyecto: MK ULTRA / Rebekah. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=htKwbbakyMc&feature=youtu.be>

González, M., A., R. (2019). ([F1FR/20AMKU](#)). FOTOGRAFÍA #1. Club Nocturno: Foro Roma. / Evento: 20 Aniversario MK ULTRA. Ciudad de México: WordPress. Recuperado de: <https://techno837974152.files.wordpress.com/2020/04/f1fr20amku.jpg>

González, M., A., R. (2020). ([A1FN/DM](#)). AUDIO #1 Club Nocturno: Foro Normandie / Dj. Dr. Motte. [Audio]. Ciudad de México: Soundcloud. Recuperado de: <https://soundcloud.com/alrorecamier/a1fndm>

González, M., A., R. (2020). ([V1FN/DM](#)). VIDEO #1 Club Nocturno: Foro Normandie / Dj. Dr. Motte. [Video]. Ciudad de México: Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GPlrBTJou2M&t=13s>

Megahertz Kraftwerkiano (2014). ([V1TR/K](#)) VIDEO #1 Track: The Robots (Live). Proyecto: Kraftwerk. Youtube. [Web log post]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a3TizRqvdsK>

TheYnOT, (2014). ([A1TB/JM](#)). AUDIO #1 Track: The Bells. Dj: Jeff Mills. Ciudad de México: Youtube, [Web log post]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DwpedKWwS3w>