

Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea

*Ana Sabrina Mora**

Resumen

En este artículo se realiza un análisis comparativo sobre los modos en los cuales el break dance y la danza contemporánea producen una relación con el espacio público urbano en el caso de la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina), y, a partir de esto, sobre las dinámicas de producción de legitimación y de atribución de valor para tales prácticas. El rol del espacio público para los casos de estas danzas se analiza en relación con la calle (lugar histórico de subalternidad para la historia del arte), cuya apropiación diferencial por parte de estas danzas constituye un vector de legitimación.

Palabras clave: Danza; Espacio; Legitimación.

* Doctora en Ciencias Naturales (orientación Antropología) y Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). Docente de la FCNyM-UNLP. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). E-mail: sabrimora@gmail.com

Quando estar fora é onde você deveria estar: espaço público, subalternidade e legitimação em break dance e dança contemporânea

When being outside is where you must be: public space, subalternity and legitimation in break dance and contemporary dance

Resumo

Neste artigo, é feita uma análise comparativa sobre as formas como o break dance e a dança contemporânea produzem uma relação com o espaço público urbano no caso da cidade de La Plata (capital da província de Buenos Aires, Argentina), e, a partir disso, sobre a dinâmica de produção de legitimação e de atribuição de valor para tais práticas. O papel do espaço público para os casos dessas danças é analisado em relação à rua (lugar histórico da subalternidade para a história da arte), cuja apropriação diferencial por essas danças constitui um vetor de legitimação.

Palavras-chave: Dança; Espaço; Legitimação.

Abstract

In this article a comparative analysis is made about the ways in which break dance and contemporary dance produce a relationship with urban public space in the case of the city of La Plata (capital of the province of Buenos Aires, Argentina), and, from this, on the dynamics of production of legitimation and of attribution of value for such practices. The role of public space for the cases of these dances is analyzed in relation to the street (historical place of subalternity for the history of art), whose differential appropriation by these dances constitutes a vector of legitimation.

Keywords: Dance; Space; Legitimation.

Introducción

El espacio de la ciudad es, por definición, un espacio colectivo, compartido y heterogéneo. Esta heterogeneidad, que incluye la coexistencia de prácticas culturales diversas, puede tomar la forma de circuitos diferenciados que, aunque se realicen en un mismo espacio, no necesariamente se reconocen entre sí ni mantienen una visibilidad recíproca (MORA, 2017). En relación con la práctica de la danza en espacios públicos urbanos, la construcción de la ciudad como espacio común y la construcción de la propia práctica en relación al uso de tal espacio, no sólo ocurre en relación con circuitos espacialmente diferenciados sino que ocurre de tal modo que aunque ocupen el mismo espacio se presentan de manera desconectada.

Los circuitos espacialmente delimitados para las dos formas de danza a las que nos referiremos en este texto, entonces, tienen un efecto de desplazamiento que se dirige hacia la desconexión y el desconocimiento que existe de manera recíproca entre el break dance y la danza contemporánea aún cuando ocurran, inclusive, en la misma plaza del centro de la ciudad de La Plata. Este desplazamiento implica una relación de continuidad entre dos aspectos de la diferenciación entre estas danzas, a saber: la producción de la propia danza (en particular la producción de su trayectoria en relación con el espacio público de la ciudad), y la producción de ciudad (como sitio de localización para la danza).

Realizaremos un análisis comparativo sobre los modos diferenciales en los cuales el break dance y la danza contemporánea producen una relación con la ciudad, tomando el caso de la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina), y, en el mismo movimiento, producen su propia legitimación como prácticas con valor para sus practicantes y para otros. Luego de fundamentar la productividad de analizar las disputas por el sentido y las formas de habitar los espacios, y en particular el espacio público urbano, nos ocuparemos de comparar los modos en que estas danzas entienden su relación con la ciudad y le atribuyen sentido como vector de legitimación.

Hacer espacio: algunas claves para situar las danzas

La diferenciación de circuitos es un aspecto de la vida en la ciudad tan constitutivo como su heterogeneidad interna. En vinculación con la fragmentación, la segregación y la segmentación características de ciudades como La Plata, Mariana Chaves ha destacado la tendencia a la socialización en espacios homogéneos, que pudo observar en su investigación realizada en los últimos años del siglo XX y en los inicios del siglo XXI. Este mecanismo de socialización, ligado al intento de producir una socialización homogénea, cuyo efecto inmediato puede leerse en usos del tiempo y el espacio particulares, se vincula también con que “cada cual, cada grupo, cada familia, intentará preservar su pedazo, preservarse como grupo, reproducirse como sector” (CHAVES, 2003, p. 95). Aunque los mecanismos de diferenciación de circuitos y de modos de apropiación diferenciales de espacios específicos de la ciudad por parte de distintas formas de danza no tiene correspondencia directa con la socialización en espacios homogéneos planteada por Chaves (en virtud de que no operan en ambos mecanismos los mismos entrecruzamientos de clivajes de clase y edad, principalmente), la relación que ella establece entre dinámicas de socialización, patrones de ocupación y circuitos de actividad (maneras de habitar la ciudad), por un lado, con la construcción de un sí mismo como grupo (maneras de performar la historia y la lógica de la práctica), por otro, constituye una clave interesante para pensar las relaciones que quedan establecidas entre los modos en que estas danzas se entienden a sí mismas (con genealogías separadas casi por completo) y los modos en que entienden su lugar en la ciudad.

Realizar un estudio sobre la danza y la ciudad implica establecer un doble juego de coordenadas: por un lado, leer la ciudad con los ojos de quienes realizan intervenciones de danza en sus espacios abiertos; y por otro, leer a estas intervenciones a través de los usos y apropiaciones que hacen del espacio urbano (CHAVES, 2005). Esta mirada se enmarca en la propuesta de la antropología urbana, que busca atender a las lógicas de circulación por el espacio urbano, a las formas que los actores socia-

les en la práctica cotidiana conectan los distintos dominios de actividad de la vida urbana, y a los tipos de espacialidad y de temporalidad resultantes (HANNERZ, 1986).

No sólo el espacio urbano puede ser decodificado y deconstruido tomando en cuenta estos parámetros, sino que toda espacialidad puede ser tratada analíticamente de la misma manera. Entendiendo que el espacio (al igual que el tiempo) es un producto social, resultado de las prácticas y procesos materiales vinculados con la reproducción de la vida social (HARVEY, 1998), los estudios socio-antropológicos se han ocupado de analizar los espacios como construcción social desde momentos tempranos de estas disciplinas, y buscaron desnaturalizar el espacio y cuestionar la asimilación del mismo como algo dado, como una suerte de atributo natural de las cosas. Ya Émile Durkheim y Marcel Mauss (1990 [1903]) y Robert Hertz (1996 [1907]) sostuvieron la hipótesis de que las clasificaciones espaciales y temporales se encontraban estrechamente conectadas con la organización social; estas aproximaciones resultaron ser fundamento de una nueva línea de investigación acerca de las relaciones entre espacio y estructura social en las ciencias sociales, con planteos cuya continuidad (con ciertas variaciones) puede rastrearse hasta nuestros días. Desde diferentes perspectivas y en diversos contextos las investigaciones en ciencias sociales han registrado cierta imbricación entre categorías espaciales y grupos sociales. Los espacios son tanto producto como productores de la vida social; de ahí la utilidad de abordar el estudio del espacio socialmente construido para comprender las dinámicas sociales.

En línea con estas indagaciones, Pierre Bourdieu (2002), argumenta contra el pensamiento sustancialista acerca de los lugares y propone pensarlos en una clave relacional. Se trata, a su entender, de estudiar las complejas relaciones existentes entre espacio social y espacio físico, producto de luchas por la apropiación del espacio (WACQUANT, 2007). Bourdieu señala que el espacio físico expresa el espacio social y, al mismo tiempo, que el espacio físico (en tanto espacio social reificado) tiene efectos sobre la dinámica social, apareciendo entonces el espacio como “uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder, y

sin duda en la forma más sutil, el de la violencia simbólica como violencia inadvertida” (2002, p. 122) A partir de estos planteos, Bourdieu sostiene la importancia de partir de una perspectiva relacional sobre los espacios que analizamos para evitar la reproducción de los “efectos de lugar”. A la vez, afirma que debemos comprender los modos en los que los efectos de lugar operan en la lógica práctica de los actores que estudiamos. Si bien todo límite es socialmente construido y surge de la interacción entre grupos sociales, es importante resaltar que no todos los límites son necesariamente traducidos en el espacio. En palabras de Manuel Delgado: “el dentro y el afuera son en esencia campos móviles que no tienen por qué corresponderse con escenarios físicos concretos” (2007, p. 32). Pensamos el carácter socialmente producido del espacio a partir de un doble movimiento: como marco que ordena y limita la experiencia social, condicionando y orientando las prácticas sociales (BOURDIEU, 2007), a la vez como susceptible de ser transformado por éstas.

Los procesos de simbolización del espacio remiten al establecimiento de límites, fronteras y umbrales. En esta línea, Marc Augé (2000 [1992]) concibe al espacio como un proceso íntimamente ligado a la identidad y la diferencia, a la relación de sí mismo/nosotros con los otros. A partir de aquí se abre la pregunta por los modos sociales de delimitar, segmentar, ordenar o jerarquizar el espacio, por los efectos que tienen sobre la interacción social y también por cómo estas operaciones afectan a los cuerpos. Los espacios configuran modos posibles de habitarlos (DE CERTEAU, 1996), y así, los usos del espacio configuran experiencias y usos del cuerpo, construyen cuerpos. No podemos pensar en los espacios sin pensar en espacio-tiempo, en trayectos, en tránsitos, en recorridos, en desplazamientos, en conexiones. No podemos pensar el espacio de forma estática, sino en movimiento. Asimismo, la experiencia corporal está íntimamente ligada al espacio. Como ha afirmado Richard Sennett (1994), las relaciones espaciales de los cuerpos humanos determinan las realidades sensibles y la actividad corporal entre quienes coexisten en un mismo espacio.

La relación entre cuerpo y espacio, como toda relación social, se encuentra atravesada por relaciones de poder:

porque todos los espacios están repletos de poderes relacionales, porque el espacio integra la posibilidad de múltiples trayectorias y porque el espacio es un sistema abierto, en continuo proceso de transformación, siempre haciéndose (MASSEY, 2005). Retomando la noción de geometría del poder de Massey, es posible afirmar, “por un lado, que el espacio está siempre hecho de relaciones sociales repletas de poder y, por otro, que el poder siempre se configura bajo una cartografía, es decir, es posible hacer mapas del poder social, político o económico” (DE ABRANTES y VERDENELLI, 2015, p. 53).

En relación con el caso que nos ocupa en este texto, queda por destacar que los sentidos atribuidos al espacio público han cambiado a lo largo de la historia. Luego de la identificación de lo público con el bien común en sociedad en el siglo XV (SENNET, 2011), fue prevaleciendo la asociación con los espacios exteriores y abiertos a la mirada de todos, en contraposición a los espacios íntimos, a lo privado. Este contrapunto entre público-exterior y privado-íntimo, ha sido problematizado por George Simmel (1998) en términos de la desnaturalización de la división entre lo social y la intimidad, y de la asociación de esta división con el par adentro-afuera. El espacio urbano se sitúa entre límites difusos, comprendidos entre su “lugar común” y un extremo de difícil precisión, en el que deja de existir (DE ABRANTES y VERDENELLI, 2015).

Desde el siglo XVIII, en las ciudades capitales, con la expansión del capitalismo industrial y la consolidación de los estados modernos, se fue generando la asociación, aún en vigencia, entre espacio público urbano y esfera pública política. Aunque una de sus acepciones más extendidas lo asocia con aquel lugar al que potencialmente todos pueden acceder, los espacios públicos son siempre espacios de desigualdad y de disputa, tanto por ser el lugar donde los conflictos se escenifican, como por ser él mismo objeto de disputa. De hecho, en nuestro país los espacios públicos urbanos son inseparables de la historia de las militancias y de las manifestaciones de la sociedad civil; manifestaciones que, por otra parte, han

incluido propuestas performáticas desde hace décadas. En los años ochenta del siglo XX, la categoría “espacio público” emerge como categoría omniexplicativa y operativa “para vincular las diversas dimensiones de la vida pública y el devenir urbano” (GORELIK, 2008, p. 33).

A la par de la asociación entre “hacer público a un espacio” y ocuparlo en un contexto de luchas y disputas por el sentido (sobre el espacio y sobre lo público), ha proliferado desde hace más de treinta años “una modalidad de acciones protagonizadas por individuos y comunidades que buscan resignificar y reutilizar espacios que se encuentran restringidos, abandonados o infrautilizados por los Estados o agentes privados (...) comenzaron a proliferar intentos por parte de diversos agentes sociales por conseguir un acceso genuino a los espacios públicos urbanos” (GODOY, 2014: p. 2). Esta categoría, entonces, remite a lugares materiales (a una forma) y al mismo tiempo a esferas de la acción humana (a una acción política).

Lejos de concebir al espacio como un elemento estático (es decir, sin tiempo), proponemos entender al espacio como una construcción siempre en proceso, producto de movimientos y recorridos que se encuentran regulados y que generan relatos, narrativas y clasificaciones (CAROZZI, 2015, tomando a Turnbull, 2002). Es decir, como desplazamientos espacio-temporales y micro-movimientos que performan los espacios y los fijan de manera inestable, a la vez que son propiciados (o no) por ellos. El espacio público de la ciudad, en este sentido, es limitante para las danzas que estamos considerando (por la condensación de sentidos, regulaciones y fijaciones que presenta) y, a partir de esto, es performativo para estas danzas, que ocurren de determinada manera precisamente en y por esa localización (ya sea permanente, habitual o episódica). A la vez, con su presencia, estas danzas (y, claro está, quienes las practican) marcan huellas en este recorrido y sostienen sentidos sobre el espacio público al apropiarse de él para construirse a sí mismas como prácticas. No sólo la ciudad las hace a ellas, sino que también ellas hacen ciudad.

Bailar afuera / hacerse en la calle: relocalización de la danza contemporánea y localización constitutiva del break dance

Para comprender los sentidos que producen determinadas danzas sobre el espacio público urbano y sobre la propia práctica situada en ellos, es fundamental dilucidar las relaciones que cada una ha establecido con estos espacios en sus respectivas genealogías. En un caso (el de la danza contemporánea), la ocupación del espacio público urbano en performances de distintos tipos se realiza bajo la forma de “bailar afuera”, es decir, saliendo de otro lugar con el que se encuentra enlazada más estrechamente por historia y por habitualidad, esto es, un espacio escénico delimitado explícitamente para tal fin, sea a puertas cerradas o al aire libre. Para analizar este caso, consideraremos la realización de un conjunto de festivales de danza contemporánea que se realizan en la ciudad de La Plata de manera periódica desde el año 2013. Se trata de un desplazamiento desde los espacios escénicos construidos especialmente para tal fin hacia el espacio público urbano, en el marco de un proceso de exploración y experimentación que viene ocurriendo desde hace décadas en la danza contemporánea. En el otro caso (el del break dance), la ligazón entre la práctica y las calles, veredas y plazas de las ciudades es tan estrecho que se define a sí misma como “danza urbana” o como “baile callejero”, dando a entender que es una danza que se caracteriza por ser ejecutada eminentemente en espacios públicos abiertos de las ciudades. Esto se sostiene en los relatos sobre su origen y se mantiene como elemento central de la práctica en las migraciones que experimentó hacia todas las regiones del mundo. Al mismo tiempo, la práctica del break dance, especialmente cuando toma la forma de exhibiciones y competencias, tiene lugar en espacios cerrados (clubes, discotecas, bares, etc.), así como en la forma de clases se ha ido instalando de manera creciente en instituciones de formación y entrenamiento (academias de danza, gimnasios, etc.). Puede reconocerse, en vistas a una comparación, un desplazamiento “de adentro hacia fuera” en la danza contemporánea, y un re-centramiento continuo en el “afuera” en el caso del break dance, sostenido más allá de su desarrollo en otros ámbitos.

En estos desplazamientos, re-localizaciones, afirmaciones y movibilidades, se ponen en juego sentidos atribuidos al espacio público urbano en tanto espacio de legitimación de las prácticas y en tanto condensación de sentidos acerca de su rol para asegurar presencia en la vida pública. El rol legitimador del espacio público urbano puede registrarse precisamente en aquel desplazamiento (en el caso de la danza contemporánea) y en el sostenimiento de “la calle” como espacio constitutivo (en el caso del break dance). Este rol legitimador de este espacio (y de su asociación con “lo público”) se vincula con la producción de las propias danzas, que en los distintos casos producen narrativas diferenciadas sobre su posición legítima en relación con ese espacio y sobre lo que tiene que ofrecer a la construcción de lo público.

Para la danza contemporánea, localizarse en el espacio público urbano y “bailar afuera” refiere a salir de alguna otra parte. Con esta denominación, vigente desde la década del sesenta del siglo XX, es una forma de danza que representa en muchos puntos una continuidad con la denominada danza moderna producida en el último tramo del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, que a la vez se despliega a partir de una crítica a la danza clásica, con la que en otros aspectos registra también continuidades; en Argentina y en particular en la ciudad de La Plata, se encuentra emparentada con la expresión corporal. En los festivales y acciones del campo platense de la danza contemporánea que estamos tomando como caso, el “estar afuera” ha estado asociado al “estar juntos”, unidos en la figura de “estar juntos con presencia en el espacio público de la ciudad”: estas actividades en los espacios públicos localizados en todos los casos en el centro de la ciudad de La Plata, se construyeron de la mano con asociaciones y colectivos de artistas que, además, impulsan la generación de políticas estatales específicas para el sector. El rol del espacio público como mediador con el estado se hizo especialmente claro en el conjunto de intervenciones artísticas de artes del movimiento conocidas como el “29A”; en la organización de esta acción ejecutada en las calles, ACIADIP (Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense, creada en 2011), se incorporó al Movimiento por la Ley Nacional de Danza (activo desde el año

2008); en forma simultánea, el 29 de abril de 2013 se realizaron acciones semejantes en distintos puntos del país, para apoyar la aprobación de aquella ley. De este modo, se estableció un reclamo ante el estado, tendiente a la visibilización y el reconocimiento de la actividad y a la apuesta por una ampliación de derechos en tanto trabajadores de la danza.

Esta intervención constituye un elemento dentro de una lucha por el reconocimiento (FRASER, 1997) de los trabajadores del arte y en particular de los trabajadores de la danza. No se trataba estrictamente de la lucha de un colectivo que buscaba revertir las condiciones de subalternidad y de dominación dentro de una estructura social; pero sí, si nos restringimos a la posición que la danza ocupa dentro del campo específico de las artes, se trató de una acción que buscaba el reconocimiento de un colectivo y de su actividad específica, por la vía de la construcción de consenso sobre el valor de tal actividad y sobre el carácter de trabajadores de sus practicantes. Muchos agentes dentro del campo de la danza se caracterizan a sí mismos a partir de la posición subalterna dentro del sistema de las artes. En este sentido, aunque apelen al estado y a “la sociedad”, en el pedido de visibilización la vara para medir la desigualdad está construida para medir su posición dentro de su propio espacio social de pertenencia (el campo del arte); al hacer referencia a su posición subalterna, el punto de comparación suelen ser otras artes que, a diferencia de la danza, sí tendrían reconocimiento por parte del estado y de lo que estos agentes llaman “la sociedad”.

Siguiendo con la conceptualización hecha por Fraser, la lucha por el reconocimiento por parte de la comunidad de la danza se entrecruza con una lucha por la redistribución, debido a que la subordinación simbólica de la danza con respecto a otras artes (y a otro tipo de actividades más ampliamente reconocidas como trabajo) está acompañada de la subordinación económica. El dilema que ocurre aquí es que el mismo colectivo necesita, en esta doble reivindicación, asemejarse a otros trabajadores (frente a la subordinación económica) y afirmar su especificidad (con la creencia en el valor específico de lo que tiene para ofrecer). La propuesta de Fraser para sal-

var este dilema es comprender las luchas bajo dos nociones: afirmación y transformación, ambas presentes tanto en la redistribución como en el reconocimiento; mientras que las soluciones afirmativas se dirigen a “corregir los resultados inequitativos de los acuerdos sociales, sin afectar el marco general que los origina”, las soluciones transformativas, por el contrario, se dirigen “a corregir los resultados inequitativos, precisamente mediante la reestructuración del marco general implícito que los origina” (1997, p. 35), esto es, la transformación de la estructura cultural-valorativa, desestructurando las identidades y los factores de diferenciación. La estrategia del campo de la danza contemporánea parece ir por la vía de las estrategias afirmativas: proponen reparar las faltas dejando intactas las identidades y las diferenciaciones de grupo.

Aunque los dos festivales de danza contemporánea realizados en la ciudad de La Plata en el año 2013, Danza fuera y Diagonales, no tuvieron la misma dirección hacia un objetivo concreto de reclamo que sí tuvo el 29A (sin detenernos en distinciones existentes entre un festival y otro y entre quienes los impulsan y participan en ellos), comparten la vinculación con asociaciones del sector y también el hecho de presentar a la intervención de espacios públicos urbanos como estrategias de visibilización para lograr el reconocimiento de derechos para la actividad. Asimismo, destacan su supuesto potencial político, en términos de un potencial transformador, que en onda expansiva llegaría también, según aseguran, a los espectadores. Cuando estos agentes describen a estas intervenciones, en la explicación de sus motivaciones y efectos aparece la noción de que con estas intervenciones la danza aparece en los espacios públicos y así intervendría de manera antagónica espacios antes “vacíos de danza”. Frente a lo que entienden como pueril rutina cotidiana, la danza (llevando a la danza contemporánea a situarse como LA danza con mayúsculas) aparecería en un lugar vacío de profundidades y “la gente” tendría la fortuna de verlos, de que LA danza “les llegue”.

En esta región, la presencia de las artes en espacios públicos se encuentra ya legitimada; su presencia no constituye en sí misma ninguna ruptura para el campo

de la danza. Para los organizadores y los artistas participantes en estos eventos, la ruptura con lo cotidiano y el potencial transformador de su práctica estaría dada por la habilitación de un uso diferencial de la ciudad y un nuevo modo de habitarla y estar en ella. Es decir, cuando ya sería problemática afirmar que las propuestas de estos festivales son acciones transformadoras dentro del campo de la misma danza, dada la ausencia de novedad, se produce un giro (ligado a la percepción de la danza contemporánea como práctica de experimentación que amplía las posibilidades del movimiento humano) hacia la afirmación del impacto que esta danza, con la sola presencia de los cuerpos, movimientos y relaciones con el entorno que conlleva, podría producir en los eventuales espectadores y en la forma en que la ciudad es vivida. En otros términos, el potencial transformador asignado a estas intervenciones no se dirige tanto a producir una torsión en el curso de la historia de la danza contemporánea, como a transformar a los espectadores (en este caso, los transeúntes y el público intencional), quienes se supone que quedarían impactados y transformados de alguna manera bastante imprecisa al entrar en contacto con esta danza. Lo que se destaca aquí, entonces, es el fortalecimiento de la creencia en el valor de la danza que se practica; un valor que se asume que por su sola presencia impactará en otros y tendrá un efecto. En este mismo gesto, la acción queda dirigida a la propia práctica (en el fortalecimiento de la creencia en su valor, junto con el placer generado en los practicantes al bailar en esos contextos), fortaleciendo la construcción de lo público al interior del propio campo. Entonces, el rol legitimador del espacio público, en este caso, se realiza en dirección a la legitimación de la práctica misma.

La genealogía de los espacios públicos que se intervienen y de las danzas que ocurrieron en ellos, están ausentes en los relatos. En la estrategia de afirmación puesta en marcha aquí, se refuerza y actualiza el desconocimiento que desde las danzas escénicas occidentales se suele hacer con respecto a otras danzas. Las características de la reivindicación y las estrategias desarrolladas, con sus consideraciones implícitas acerca de qué puede llamarse danza y qué no, y de qué danzas merecen ser defendidas y reconocidas y cuáles no, naturalizan la percepción de

sí mismos como la danza legítima, al mismo tiempo que invisibilizan a otras formas de danza. Aunque en el 29A participaron distintas formas de danza (folklore, tango, afro, clásico, hip-hop, ritmos latinos), cuando los organizadores realizaban el relato de lo ocurrido no dejaban de referirse a éstas como “otras danzas”, como danzas que con su presencia conformaron un contexto de diversidad. La danza que “no es otra”, que no necesitaba ser nombrada, era la danza contemporánea, que es la adscripción que prevalece en la constitución de ACIADIP. Lo mismo ocurrió en los festivales Danzafuera y Diagonales, donde prevaleció la danza contemporánea y en cuyas reuniones organizativas se sucedieron discusiones (salvadas en general por la decisión de su exclusión) sobre la pertinencia o no de incluir otro tipo de propuestas, entre las que se contaron danzas de colectividades de inmigrantes cuya participación no fue aceptada; cabe aclarar que estos festivales no se presentan a sí mismos como eventos de danza contemporánea, sino, en general, de danza independiente.

Esta frontera que se establece con respecto a otras danzas aparte de la danza contemporánea, aparece también de manera elocuente al momento de describir la actividad, sus motivaciones y sus efectos, y sobre todo, al describir los espacios donde iban a transcurrir. Los organizadores y los participantes de Diagonales y de Danzafuera, cuando explican cuál era el tipo de intervención del espacio público que buscaban y cuál era su motivación, parecían describir un espacio vacío donde nunca había habido otras danzas. Las plazas de la ciudad de La Plata, como otras ciudades del país, han estado colmadas al menos desde los años noventa del siglo XX, por distintas murgas y otras agrupaciones de carnaval, por personas que se reúnen a bailar folklore (por ejemplo, un grupo que hace años se reúne periódicamente a tocar y bailar danzas tradicionales argentinas en una plaza céntrica de la ciudad) y, más recientemente, por grupos que bailan break dance, por nombrar sólo formas de danza y dejando de lado otras prácticas que también se desarrollan en espacios públicos de la ciudad y que pueden ser observadas ubicándose como espectador (bailarines y bailarinas de danza contemporánea suelen ser espectadores de estas crews y ponderan sus destrezas, pero

esto no implica que los registren como algo más que una “danza otra”). La noción recurrente fue que estos artistas, haciendo y mostrando danza contemporánea, llevaban la danza a la plaza y que con esto la danza irrumpía en el espacio público. Es decir, se comparten con otras danzas los mismos espacios pero no se comparten ni se cruzan los circuitos.

Para los y las practicantes de break dance, la calle es el “lugar natural”, es “allí donde siempre estuvimos”. Resulta prácticamente imposible pensar estar danza sin asociarla con el espacio urbano y con una cierta gestión de la dominación y de la subalternidad. El break dance, como ya mencionamos, se reconoce como un estilo de baile urbano y de calle, que forma parte del movimiento de la cultura hip-hop (junto con el rap o MCing, el DJing o scratching y el Graffiti) El hip-hop es considerado por quienes se identifican con él como un movimiento con alcance global, o como una “cultura”, dando a entender que no se trata solamente de un estilo musical o artístico, sino de un modo de pensar y de vivir. El surgimiento que se le reconoce comúnmente, a fines de los años 1960 y comienzos de los 1970 entre los jóvenes de las comunidades latinas y afroamericanas del sur del Bronx (Nueva York, Estados Unidos), estuvo ligado a un uso de esta danza por parte de personas que trabajaban con jóvenes de ese barrio como un método para construir una forma no violenta de relacionarse y de resolver disputas por los territorios entre bandas rivales, estrategia en la cual tuvieron gran importancia el Dj y grafitero Afrika Bambaata y la constitución de la Zulu Nation. En los “duelos” o jams, los bailarines formaban un círculo y por turnos, solos o en parejas, mostraban los movimientos más complicados y elaborados que pudieran hacer para que los espectadores decidieran quién era el ganador. Luego surgieron grupos de baile que realizaban exhibiciones por fuera de las competencias entre bandas, al mismo tiempo que la práctica comenzaba a tener una creciente presencia en la industria discográfica, cinematográfica y en la TV. Durante los 80 los distintos elementos del hip-hop logran alcance global y son relocalizados, reconstruidos y resignificados en nuevos contextos, incluyendo Latinoamérica. En Argentina, luego de un primer momento de llegada del género (años ochenta), a partir de los años noventa el

movimiento se encuentra en crecimiento constante, con numerosas bandas, bailarines, medios digitales de difusión, campeonatos y exhibiciones en diversas localidades.

Aunque, como ya mencionamos, también se utilizan con frecuencia espacios cerrados como clubes, discotecas o bares para las exhibiciones y competencias, continúan siendo acciones que se muestran eminentemente en espacios públicos de la ciudad, donde se suelen concentrar los ensayos y en general las prácticas de formación y entrenamiento. En relación con esta práctica se genera un modo particular de vivir cotidianamente en la ciudad, donde se utilizan espacios seleccionados en virtud de distintas características: posibilidad de delimitar un sector donde sólo se está realizando esta práctica, condiciones materiales adecuadas para el desarrollo de los movimientos (en especial el tipo de piso) y condiciones de visibilidad, además de otros elementos como la presencia de tomacorrientes para conectar el sonido (aunque puede reemplazarse por beat box en vivo). Este uso del espacio para la práctica no se realiza de manera episódica ni temporaria (como el caso de los festivales y las acciones puntuales de las que me ocupé antes), sino que se mantienen lugares, días y horarios a lo largo del tiempo, con periodicidad sostenida y con un grupo más o menos estable. Aunque se establecen vinculaciones y colaboraciones entre distintos grupos o crews para organizar determinados eventos, la unidad de acción suele ser la propia crew. Difícilmente se vea a un bailarín o una bailarina de break danza bailando en la calle sin nadie más: se baila con otros y ante la posibilidad de la mirada de otros; en general en rondas, en medio de otros que observan o esperan su turno para bailar.

Por medio de este baile, b-boys y b-girls están en la ciudad, se agrupan y se muestran en ella. La visibilidad de esta danza y su captación de espectadores a medida que ocurre responde a la exhibición de movimientos extra-cotidianos, llamativos, que muestran un alto grado de dificultad, en muchos casos acrobáticos. Se realizan movimientos que disocian o particionan los distintos sectores del cuerpo, que invierten, rompen o quiebran las líneas del cuerpo al nivel de las articulaciones e invierten sus ejes, que tensionan la espacialidad del arriba y abajo y

la temporalidad del rápido-lento o ligado-no ligado, con giros con apoyo en la cabeza, una mano o las escápu- las. Un bailarín o una bailarina de break dance pueden pasar más o menos desapercibidos al andar por la calle, pero cuando comienzan a moverse, a bailar, aparece la distinción. Estos movimientos (acompañados por la música o el sonido) llaman la atención hacia el lugar donde están ocurriendo, que en general es un lugar claramente marcado para tal fin en ese momento, una ronda que se torna en espacio escénico en medio del paisaje urbano. En las exhibiciones de danza contemporánea a las que nos hemos referido antes suelen aparecer movimientos semejantes a los cotidianos, aparentemente simples, junto con otros movimientos que presentan diferentes grados de dificultad técnica. Pero lo que en estos festivales prevalece ante el espectador es el extrañamiento ligado a un uso no cotidiano del espacio, a formas de moverse, estar en contacto con otros y con el entorno que no son las de la vida cotidiana. En este mismo sentido, se eligen en esos festivales espacios en los que hay personas haciendo otras cosas o por donde se está circulando, y no en todos los casos se delimita un espacio escénico claro donde ocurren las performances. Entonces, en la danza contemporánea en espacios públicos prevalece un extrañamiento y un llamado de atención a la mirada en virtud de un uso extrañado del espacio, mientras que en el break dance lo que prevalece es la expectación ante un uso extrañado del cuerpo en el movimiento.

Los espacios de la práctica son, al mismo tiempo que contextos de visibilidad, lugares de encuentro. Los circuitos que inscriben aquellos y aquellas que desarrollan estas prácticas, articulan las movilidades posibles y deseables con los espacios y equipamientos urbanos disponibles que componen el paisaje urbano cotidiano, singularmente resignificado (MAGNANI, 2005). El tránsito por la ciudad delinea circuitos que permiten cruzarse con otras personas que están participando de la misma práctica o de otras similares, al organizar andares, visibilidades y encuentros; con la cotidianeidad de los cruces e intercambios, se construye un nosotros situado y específico, se construyen sentidos de pertenencia a los mismos y estrategias para lidiar con el conflicto. Estas prácticas estéticas organizan andares, se hacen lugar en las ciu-

dades, y producen espacios a través de mecanismos de uso y apropiación de espacios públicos y de las marcas dejadas en la ciudad (BERGÉ, INFANTINO y MORA, 2015).

La ciudad aparece como condición de posibilidad del break dance. La ciudad, en un contexto de época particular, brindó un espacio para que b-boys y b-girls se encuentren entre sí, transmitan y actualicen la práctica, marquen ciertos emplazamientos con la regularidad de sus encuentros y en algunos casos pinten los muros y monumentos de la ciudad con sus graffities. Al mismo tiempo, la ciudad se presentó como espacio de restricciones, tanto en la forma de prohibiciones formales de las agencias estatales como en la de constricciones provenientes de la asociación de la práctica artística callejera a nociones de “arte menor” o “marginal” por su anclaje en “la calle” (BERGÉ, INFANTINO y MORA, 2015). No obstante esto, se generó, en cierta medida, una identificación particular con la lucha por afianzar el derecho a utilizar y/o apropiarse del espacio público, apelando así a un discurso que reivindica lo público como aquello que es de uso común, accesible a todos, abierto, que atañe a lo colectivo (RABOTNIKOF, 1997), en un campo donde distintos actores disputan por el uso, el disfrute y la presencia en el espacio urbano.

En la producción artística del break dance (y muy especialmente en la práctica asociada del rap), las tramas de las calles, las plazas, las esquinas y los trenes, se enredan con las de los clubes, las casas y la web. Aunque usualmente el hip-hop sea caracterizado como una práctica “callejera”, no todo ocurre en la calle. Los espacios de la práctica son diversos, se aprende, se enseña, se practica, se prueba, se muestra, se compite y se componen movimientos en todos estos espacios. El espacio virtual es, actualmente, tan constitutivo de esta práctica como la calle; habitualmente por este medio se toma contacto con el movimiento, con la música, con los artistas, con los pasos, se buscan luego fotos, audios y videos, usualmente en la forma de tutoriales que enseñan los distintos pasos. En un sentido más general, la popularización de la web marcó en los distintos elementos del hip-hop un pasaje de una primera a una segunda etapa más masiva, donde la difusión y la transmisión se faci-

lita enormemente, y donde la posibilidad de repetir los contenidos cuantas veces se quiera (recordemos que el hip-hop llegó a la región cuando las videocaseteras no eran un electrodoméstico común, por lo que había que esperar momentos preciosos en que se trasmitiese algún video musical o algún documental, único recurso para aprender e imitar). Primero los VHS que comenzaron a circular, algunos pocos programas de televisión y videos que mostraban cómo se ejecutaban estos pasos en las calles de Nueva York, y luego la posibilidad de repetir un contenido on line cuantas veces se lo desee, facilitaron que aprender a “tirar un paso” pudiera ocurrir lejos de la pantalla de televisión, en las plazas, esquinas, estaciones de tren o galerías comerciales de las ciudades.

La danza contemporánea ha encontrado en las redes sociales y en general en la web un espacio de difusión y comunicación, y se realizan actividades ligadas al entrenamiento (como la elongación) o de gestión u organizativas, en los espacios domésticos o incluso en espacios públicos; pero la formación ocurre, hasta hoy, en salas o academias. Salvo, claro está, que se estén realizando en el marco de un taller, una clase o una muestra que se proponga específicamente explorar el espacio público. En síntesis, aunque usen la misma plaza, la danza contemporánea y el break dance se diferencian tanto en el enlace de la práctica con esos espacios como en el tipo de uso que se les da y en el sentido que se les atribuye.

Hasta el momento hemos dejado al costado de esta discusión el rol de la actividad en las casas y en general en el espacio doméstico y, hemos dejado afuera el rol de las redes afectivas, que forman parte central del desarrollo de ambas formas de danza y de otras prácticas semejantes de manera estrechamente asociada con el espacio doméstico. Esto ha sido considerado en otros trabajos (MORA, 2016, para el caso del rap; DEL MÁRMOL, MAGRI y SÁEZ, 2017 para una comparación entre los casos del teatro, la música popular y el circo), que destacan el rol fundamental de las redes afectivas en la constitución y la continuidad de los circuitos independientes de artes y en la gestión de estas escenas. La red afectiva, que tradicionalmente se inscribe en el espacio doméstico en

contraposición con el espacio público, es un elemento muy importante en el sostén de los circuitos de danza contemporánea y de break dance, incluyendo la gestión de su relación con los espacios públicos urbanos.

De todos modos, aunque se despliegue ampliamente en las casas, en espacios cerrados con diferentes formas de gestión y en la web, el sentido construido sobre el break dance como una práctica gestada y desarrollada en las calles, lugar del que, según los b-boys y b-girls, emana toda su potencia. En relación con esto, más allá de la identificación con el movimiento hip-hop, el momento en que alguien se reconoce a sí mismo como bailarín o bailarina de break dance se liga a la primera vez en que actuaron en un espacio de competición o en una ronda en una plaza.

La calle, la plaza, la esquina, no son evocados como el principal signo espacial del hip-hop sólo por tradición, sino porque es el espacio que provee visibilidad en el espacio público y que permite pensarse en expansión, llegando a todas partes, multiplicándose. Aunque los eventos se planifiquen en casas (además de en los lugares de ranchada del espacio de la calle, claro está), aunque se transmita y se practique en una interfase entre la casa, la ronda y la web, los eventos, fiestas, exhibiciones y competencias tienen como lugares privilegiados a los espacios públicos, abiertos o cerrados. En estos espacios, el break dance se multiplica, nutrido del espacio doméstico y del espacio virtual.

La gestión de la subalternidad y estar afuera como vía de legitimación: cuando la calle le hace cosas a las danzas

Los dos modos de filiación con el espacio público que de manera diferencial establecen las dos formas de danza de las que nos hemos ocupado en este artículo, como hemos visto, conllevan no sólo distintos sentidos atribuidos al enlace entre la práctica y el espacio sino también sobre el rol del espacio público urbano en vinculación con las dinámicas de producción de legitimación y de atribución de valor para tales prácticas. Junto con las formas diferenciales (con sus continuidades, discontinuidades, confluencias, disloca-

ciones y desplazamientos) en que ocurre esta construcción, nos interesa destacar algunos puntos de contacto vinculados con las dinámicas de subalternidad y legitimación.

El rol del espacio público en la constitución de una posición para estas danzas se enlaza con dinámicas de legitimación, que incluyen la producción de sentidos sobre la subalternidad como valor. La calle es un lugar histórico de subalternidad para la historia del arte y en particular de las danzas: ese es el lugar de los bailes asociados con lo popular, con el baile cuyo principal fin es su función utilitaria como divertimento y formador de vínculos, con lo folklórico, con lo carnavalesco, con lo global masivo, es decir, desde ese punto de vista, con las danzas consideradas menores desde la perspectiva de las bellas artes. A aquellas se les enfrentarían las danzas escénicas y/o académicas, las danzas de escenario, las que pueden apelar a estar en línea con la genealogía legitimadora de la danza clásica, la gran danza o simplemente LA danza con mayúscula. En esta divisoria, las dos danzas de las que nos hemos ocupado se encuentran en lados opuestos de la frontera.

En el contexto al que nos estamos refiriendo (tras una larga historia de apropiación de lo exótico, lo popular y lo masivo por parte de las artes escénicas-académicas, así como del traspaso de parámetros, lógicas y formas de entrenamiento de la danza de líneas clásicas hacia danzas populares y folklóricas en plan de estilización y legitimación), la presencia en la calle (que ha pasado por su propia trayectoria de asociación con lo público, como vimos al inicio de este texto) se torna un vector de legitimación para las danzas que ya han pasado por el reconocimiento del escenario y la academia. Así, se encuentra signada como lugar deseable de ser apropiado incluso para aquellas danzas que han crecido a sus espaldas. La calle le otorga valor y legitimidad tanto a aquellas danzas que se desplazan desde el escenario hacia el espacio público urbano para construir comunidad tanto hacia adentro como hacia fuera; como a otras danzas que se reconocen enlazadas al espacio público urbano e inseparables de lo que este espacio implica y sostiene.

La relación estrecha entre la producción de la propia danza (en particular la producción de su trayectoria en

relación con el espacio público de la ciudad) y la producción de sentidos de la ciudad (como sitio de localización para la danza), o dicho de otro modo, el análisis de la ciudad desde la perspectiva de quienes realizan intervenciones de danza en sus espacios abiertos junto con el análisis de estas intervenciones a través de los usos y apropiaciones que hacen del espacio urbano, nos han llevado a una pregunta por el rol legitimador no sólo del espacio público sino también del rol legitimador de la subalternidad en determinados encuadres del campo de las prácticas artísticas.

En primer lugar, elegir ponerse en acto como práctica en el espacio público urbano, implica una elección política (en tanto manera de disputar formas de ser y estar en el mundo y en este caso en la ciudad) y un posicionamiento acerca de cuál es el lugar del arte, su “para quiénes” y su “para qué”, que implica una ruptura en relación con los espacios consagrados para el arte y con los modos hegemónicos de hacerlo. Al mismo tiempo, se busca romper con ciertas normas ocupando el espacio público en medio de privatizaciones y restricciones, sostener una apuesta a lo colectivo en un contexto de ponderación del individualismo y la desafiliación, realizar producción artística autogestiva e independiente en un contexto de mercantilización de la cultura, y con esto, tomar posición y actuar en la resolución de un conflicto (BERGÉ, INFANTINO y MORA, 2015). El impacto transformador se atribuye, por un lado, a la asociación entre la calle y lo público, o a la calle como vector de la vida pública, y por otro, a la posibilidad de visibilización y reconocimiento que abre para estas prácticas, a la par de su capacidad descentrante al abrir y mostrar posibilidades del cuerpo, de la relación cuerpo-espacio y de formas específicas de movimiento. En este sentido, entonces, la subalternidad se dirige a la construcción de contrahegemonía.

En segundo lugar, elegir posicionarse en un lugar que para el propio campo se liga a la subalternidad (en el caso de la danza contemporánea) y construirse como práctica ponderando este origen subalterno (en el caso del break dance), pueden interpretarse como signos de una construcción en la que se resalta el valor de lo subalterno al entender que porta aquello que es auténtico,

verdadero, transformador, y por ende, legítimo. Aunque la subalternidad y la contra-hegemonía no pueden entenderse por fuera de la relación con la hegemonía, y entendiendo que aquí estamos ante casos singulares en los cuales la subalternidad presenta un punto de elección, el lugar de lo subalterno es construido (tanto como lo contrahegemónico) como un lugar de resistencia. Bailar en la calle, entonces, no es sólo bailar en la calle.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. **Los “no lugares”. Espacios del anonimato.** *Una antropología de la Sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa, 2000.
- BERGÉ, E.; INFANTINO, J.; y MORA, A. S. (2015) “Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros”, en: CHAVES, M. y R. SEGURA (coords.) **Hacerse un lugar: Circuitos y trayectorias de jóvenes en ámbitos urbanos.** Buenos Aires: Biblos, 2015.
- BOURDIEU, P. “Efecto de lugar”, en: **La miseria del mundo.** México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BOURDIEU, P. “La casa o el mundo dado vuelta”, en: **El sentido práctico.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- CAROZZI, M. J. “El itinerario detrás del mapa: concepciones performáticas y prácticas del espacio desde la perspectiva de las movilidades”, AA.VV. (comps.) **Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras.** La Plata: Club Hem Editores y Ediciones ECART, 2015.
- CHAVES, M. “Vivir juntos... pero separados. ¿Hacia una socialización en espacios homogéneos?”, en *Campos. Revista de Antropología*, número 3, UFPR. Brasil, 2003.
- CHAVES, M. **Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata.** Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, 2005.
- DE ABRANTES, L.; y VERDENELLI, J. “Jam de escritura: improvisando sobre cuerpos y espacios. Diálogos, vínculos, fronteras y ritmos”, en AA.VV. (comps.) **Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras.** La Plata: Club Hem Editores y Ediciones ECART, 2015.
- DE CERTEAU, M. **La Invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.** México, D.F.: Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (UIA-ITESO), 1996.
- DELGADO, M. **Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles.** Barcelona: Anagrama, 2007.
- DEL MÁRMOL, M, MAGRI, G.; y SÁEZ, M. (2017) “Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata”, en *Revista El Genio Maligno*, número 20. 2017.
- DURKEIM, É.; y MAUSS, M. “Sobre algunas formas primitivas de la clasificación”, en **Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva).** Barcelona: Ariel, 1996.
- FRASER, N. “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas en torno a la justicia en una época «postsocialista»”, en **Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”.** Bogotá: Siglo de Hombres Editores, 1997.
- GODOY, S. **La calle como escenario. La amalgama entre el teatro callejero y los lenguajes murgueros en los procesos de resignificación del espacio público urbano.** Ponencia presentada en el XIII Encuentro Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina. Universidad Nacional de Rosario, 2014.
- GORELIK, A. “El romance del espacio público”, en *Revista Alteridades*, 18 (36). México, 2008.
- HANNERZ, U. **La exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- HARVEY, D. **La condición de la posmodernidad.** Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- HERTZ, R. **La muerte y la mano derecha.** Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- MAGNANI, J. G. C. **Os circuitos dos jovens urbanos.** *Tempo Social*, 17, 173–205. 2005,
- MASSEY, D. B. **For space.** London y Thousand Oaks, California: SAGE, 2005.

MORA, A. S. **El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap**. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología de la UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2016.

MORA, A. S. "Danza contemporánea en espacios públicos urbanos: estrategias de visibilización y fronteras con lo invisibilizado", en: O. Ron, G. Cachorro y E. Ferretty (coords.) **Arte, Cuerpo y Comunicación**. Buenos Aires: Biblos, 2017.

RABOTNIKOF, N. **El espacio público y la democracia moderna**. México: Instituto Federal Electoral, 1997.

SENNET, R. **Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

SENNET, R. **El declive del hombre público**. Barcelona: Anagrama, 2011.

SIMMEL, G. "Puente y puerta", en: **El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura**. Barcelona: Península, 1998.

WACQUANT, L. **Los condenados de la ciudad. Guetos, periferias y Estado**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Recebido em 02 de outubro de 2017.

Aceito em 03 de novembro de 2017.