

La pista de baile: Escena de la comunicación contemporánea

Por Victor Lenarduzzi

victor.comunicacion1@gmail.com - Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina

SUMARIO:

Este artículo se propone reflexionar sobre las interacciones en la pista de baile, especialmente sobre las experiencias vinculadas a la escena de la música electrónica. La pista aparece como un espacio atractivo para indagar sobre las relaciones de los sujetos con la música y los sujetos entre sí en el marco de una actividad que pone al cuerpo en el centro de atención. En primer lugar, se hace una caracterización a partir del concepto de escena, el cual resulta relevante para pensar las culturas musicales. En segundo lugar, se reflexiona sobre los modos de interacción en la pista de baile a partir de la importancia que adquiere el sonido y el movimiento. Finalmente, se sugieren algunas vías para pensar algunas formas en que la mediatización de la cultura modifica las experiencias perceptivas y corporales a partir de diferentes dispositivos tecnológicos.

DESCRIPTORES:

pista de baile, interacción, música, vibración, pantalla

SUMMARY:

This article analyzes the interactions on the dance floor, especially the experiences related to the electronic music scene. The dance floor is an attractive topic to inquire the relations of subjects with music and among the subjects as part of an activity that puts the body as central interest. Firstly, it develops a characterization of the concept of scene, which is relevant to think musical cultures. Secondly, we reflect on ways of interaction in the dance floor and about the importance of the sound and movement in this experience. Finally, we suggest some ways to think how mediatization of culture modifies the perceptual and bodily experiences from different technological devices.

DESCRIPTORS:

dance floor, interaction, music, vibration, screen

Tal vez la pista de baile más grande del planeta funcionó en el centro del Tiergarten en Berlín, alrededor de la Siegestsäule (Columna de la Victoria) ubicada sobre la *Straße des 17* Junique continúa con ese nombre a la Unter den Linden, luego de la *Brandenburger Tor* (Puerta de Brandenburgo). La rotonda y las calles adyacentes a la columna se transformaron en varias oportunidades en pista de baile, una suerte de “carneval electrónico” del Berlín post muro. Laurent Garnier sugiere que cuando el muro cayó en 1989, “el techno se convirtió en la banda sonora de la Alemania reunificada. Entusiasta, moderna y consagrada al placer y al baile, expresaba mejor que cualquier otra música el espíritu de comunión que agitaba el país. (...) En el antiguo Berlín Este, los antiguos edificios de la RDA fueron inmediatamente ocupados para organizar en ellos fiestas techno, y las oficinas centrales del Politburó de la Alemania del Este se transformaron en naves colosales en las que se podía hacer cualquier cosa.” (2006: 106-107). Esa ciudad –epicentro de la cultura electrónica global- llena de espacios under (el club Trosor es un mito de la noche berlinesa) aportó la postal de la multitudinaria fiesta llamada Love Parade, surgida en 1989 como manifestación a favor de la paz en un clima festivo. Al ingresar a la Columna para subir a contemplar la ciudad desde lo alto, un recorrido de fotografías de hitos históricos ocurridos en ese punto geográfico acompaña la visita: la primera fotografía (ordenadas desde lo más actual hacia el pasado) es la de la vista aérea del Love Parade. La fiesta creció de tal modo que desde 1996 superó el millón de personas en algunas de sus ediciones. El desfile de camiones con equipos de sonido -que los bailarines seguían-armaba una gigantesca pista en la que una “masa palpitante” celebraba al ritmo de la música que tocaban DJs de diferentes partes del mundo. Luego todo se prolongaba en raves y reuniones en clubes. El cineasta Romuald Karmakar documentó la edición

de 2002 en 196 bpm (2003), en la que mostró la fiesta desde el borde. También esa “circunstancial” pista de baile fue captada en 2001 por la cámara del gran fotógrafo de multitudes y espacios Andreas Gursky.

Gente bailando, colocados con drogas de diseño, mucha gente. La cultura de baile vinculada a la música electrónica constituye un fenómeno global con diversas “localizaciones”. Las diferentes oleadas de las raves británicas y sus réplicas en todo el planeta, las largas fiestas de trance psicodélico en Goa o el Festival del desierto de los Monegros (Huesca, España) son ejemplos representativos de esta movida mundial prácticamente inagotable. Cosmopolita y pos-nacional, la “cultura electrónica” desapega los sonidos de los grupos y los territorios y los hace circular generando mixturas con otras sonoridades. Su historia se puede situar claramente en trayectos vinculados a ciudades (Detroit, Chicago, Berlín, Tokio, Barcelona, Buenos Aires, para mencionar algunas) con sus escenarios particulares y sus dinámicas de intercambio con otras urbes. Se trata de una cultura que dio lugar a una renovación y revalorización del movimiento corporal, la experimentación sensorial y el encuentro con el otro en el ritmo. También se trata de una renovación de la cultura juvenil –no sólo de la cultura de los jóvenes¹, de la cultura musical y de cultura de drogas (ya que las alteraciones perceptivas también tienen un lugar específico).

La pista constituye un “cronotopo”, es decir, un conjunto de condiciones espacio-temporales matizado emotiva y valorativamente, que permite localizar los nudos a partir de los cuales se organiza el discurso de la música dance contemporánea. Mijaíl Bajtín, que concebía como “cronotópicos” al lenguaje y a la palabra mismos, considera que este concepto “ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de sus rasgos del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo

histórico- en determinados sectores del espacio. Esto crea la posibilidad de construir la representación de los hechos en el cronotopo (alrededor de él)." (1986: 460) La pista de baile condensa las experiencias de éxtasis, movimiento frenético, sincronización rítmica, sonidos envolventes, felicidad efímera pero actual... En síntesis, condensa y contiene la experiencia la música como tiempo.

En nuestra lengua, referirnos a la pista de baile remite a un juego connotativo que, por ejemplo, la expresión en inglés dancefloor no habilita. Porque también decimos "pista" para referirnos a los diferentes temas en un disco de vinilo, lo que nos lleva de nuevo a una relación con la música. Pero además la pista es lugar de despegue y aterrizaje, dos instancias claves para una cultura que reflotó la idea de éxtasis, que se describe como "vuelo" o "viaje" por sensaciones y percepciones en submundos sónicos. Asimismo, está presente en el término la noción de indicio, la pista que ayuda organizar una búsqueda, a rastrear huellas. Para tomar este último sentido, la pista es un lugar que nos proporciona "pistas" para indagar sobre la comunicación contemporánea. Este artículo apunta hacia esos lugares y para ello reflexiona sobre aspectos de la pista de baile vinculada a la música electrónica en el mundo actual como son la noción de escena, los problemas de la interacción y la cuestión de la mediatización. Existen muchas pistas y muchas formas de baile, pero nuestra referencia tiene que ver centralmente con la música electrónica. Por lo tanto, si bien nuestras reflexiones incluyen cuestiones de alcance más general, están centradas en esa escena.

LA ESCENA: DJ, MÚSICA Y BAILE

Una forma adecuada de caracterizar lo que reúne la práctica del baile vinculada a la música electrónica y el uso de sustancias que alteran/potencian/extrañan la percepción pasar por la noción de "escena". La metáfora del teatro y de unos actores/escritores

construyendo una historia es de larga data, ha sido utilizada en diferentes oportunidades y con diverso alcance. Marx, Misericordia de la Filosofía en el 18 Brumario, utilizaba la noción de un escenario y una puesta en escena para analizar situaciones políticas y caracterizar la historia humana como un juego abierto, una obra de la que los hombres son autores y actores. El teatro como manera de representarse la acción histórica, la vida conceptualizada como dramatización, se encuentra en diferentes miradas y autores. En la actualidad la idea de una escena se pone en relación con la cuestión de "espectáculo" contemporáneo, la organización de los sentidos y el deseo "mostrar" y "ver". Además queda atravesada por la crítica del vínculo entre representación y experiencia, a veces caracterizado –como hacía Debord– como una sustitución de la vida y afirmación de la apariencia. Con todo, resulta atractiva la idea de que en la escena, sea de teatro o danza, está en juego lo que sucede ahí mismo y no una representación que refiera a algo que está en otra parte, un poco a la manera en que Derrida reflexiona sobre el "teatro de la crueldad" y el problema de la representación. (1989: 320). Porque hay en el baile y en la pista algo que tiene su sentido en el "suceder ahí" y no en el suceder para otra cosa, es decir, se trataría de una acción que se extiende a la "audiencia" que ya no contempla una "expresión dramática" sino que la experimenta en sí misma.

¿Por qué hablar de una "escena" cuando nos referimos a la cultura de baile electrónica? La noción de escena resulta más permeable para pensar cruces y derivas múltiples por sobre otras utilizadas para caracterizar culturas musicales como, por ejemplo la, de "comunidad". Sin desvalorizar su utilidad e importancia, lo cierto es que comunidad es una categoría que tiende a sugerir formas grupales más o menos estables en un plazo extendido que, además, comparten modos de vida y valores más totalizadores.

En su lugar, escena se trata de un concepto que intenta poner en contacto cierto espacio-tiempo con algunas formas de sentir y experimentar un conjunto de prácticas y objetos, pero mucho más abierto a una dinámica de cambio y con mecanismos de entrada y salida más versátiles. En principio, la referencia a "escenas culturales" había sido habitual en diferentes culturas urbanas y luego llegó a la academia. (Straw, 2004) Straw señala que dentro del análisis cultural el concepto persiste porque tiene un carácter flexible, ya que permite identificar de alguna manera cierta clase de unidades culturales que si bien pueden describirse por rasgos que le darían algún tipo de cohesión, a su vez, poseen fronteras imprecisas, elásticas o borrosas. Se perfilan entonces al reunir componentes que tienen algún núcleo común pero también zonas de intersección con otras trayectorias culturales (por ejemplo, las diversas intersecciones de música electrónica con el rock, la cumbia o el tango, que implican zonas a regiones de la escena pero no al conjunto).

Una escena alude a conglomerados de actividad social y cultural, aunque no necesariamente especifica los límites que los circunscriben. De este modo las escenas pueden distinguirse por el género de producción cultural al que se dedican (techno, house, rock, hip-hop), por su localización (ciudad, barrio) o por los participantes que reúne y las trayectorias que intersecta. Es así que el concepto invita a mapear el territorio urbano a partir de un repertorio de actividades (musicales, deportivas, etc.). Las escenas, entonces, pueden ser acogedoras como la comunidad, pero dan lugar a mayor apertura y cosmopolitismo, dado que su dinámica es "situacional" y permite la articulación de múltiples prácticas musicales en espacios geográficos específicos. (Straw, 2002: 248 y ss.) También permiten repensar algunos criterios en torno a cuestiones de clase, género, raza, generación, etc. ya que las escenas, en

vez plantear trayectorias fijas o previsibles para los sujetos, habilitan itinerarios singulares y complejos, alianzas afectivas, procesos de diferenciación y entrecruzamiento que no se siempre se corresponden con los presupuestos sociológicos y las expectativas teóricas con los que vamos a describirlas. (Straw, 1991: 373). No se pretende decir que son un espacio de pura libertad e innovación, sino ir más allá de observar solo las regulaciones y formas preestablecidas, ya que las escenas tienen también algo de indeterminado, de "laboratorios" en los que se experimenta en torno a la sensibilidad, la percepción, la vivencia grupal y las relaciones interpersonales, entre otras cosas.

Aquí resulta relevante abordar las escenas desde una comprensión de la estética que elabora y pone en marcha. Una aproximación estética a la escena electrónica, implica pensar lo estético en un sentido profundo, no como una dimensión accesoria de la vida colectiva. Al contrario, nos referimos a lo estético como lo que se relaciona con la forma tanto como con la sensibilidad en un doble sentido: la forma "conforma", o sea, configura la sensibilidad y, de otro lado, la experiencia da lugar a diferentes elaboraciones que producen nuevas "formas", aunque la relación entre una y otra nunca es directa y mecánica. La pista de baile es una configuración diferente y pone al público en una relación involucrada con la acción, la espontaneidad y el movimiento, ya que –como se adelantó– las personas forman parte –no están aparte– de lo que acontece allí. La pista de baile no es un lugar en el cual se produce una "experiencia contemplativa" sino una cierta forma de socialidad constituida por la convergencia de relaciones entre sujetos, movimiento corporal y música/sonoridad.

Lo que sucede en la pista mientras las personas bailan nos remite a la "estética relacional" que postuló Nicholas Bourriaud. La noción se corre de las formas clásicas de pensar lo estético y el arte que cristalizaron en el discurso de la modernidad,

a saber, una visión teleológica acerca de la historia del arte y una visión “totalizadora” del mundo. Desde otro lugar, entonces, se plantea que no solo se trata de poner a los sujetos en relación con unos objetos sino que la “estética relacional” pone énfasis en la producción de intersubjetividad, es decir, la generación de “modelos de sociabilidad”. (2006: 11-12). Resulta ilustrativa la “obra” de Rirkrit Tiravanija, *Soup/no soup* que consistió en invitar al público a compartir un plato de sopa en el Grand Palais de París y era la experiencia de interactuar con otros durante el momento de compartir la comida. Entonces, antes que a un “espacio simbólico autónomo y privado” se trata de formas estéticas que apuestan a “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” para generar formas de participación, expansiones perceptivas, modos de autoexploración, etc. El autor sostiene que “no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el «visitante» es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.” (Ídem: 14) Las pistas de baile en las que suenan largas sesiones de DJ dedicados a la música electrónica bien pueden ser un ejemplo paradigmático de esa “duración por experimentar”, de un tiempo de horas de baile hasta alcanzar el “éxtasis”. El objetivo de esta escena es poner los cuerpos en movimiento, el estar-juntos-con-la-música, por lo cual hay una cierta forma de interacción y de “recepción musical” con un fuerte énfasis en “lo corpóreo” que se vuelve constitutivo. Antes que frente a una serie de objetos a contemplar, los sujetos están inmersos en una situación.

Una figura fundamental es el DJ cuya tarea es conducir la sesión durante horas de baile, curando y mezclandola música que se va a escuchar/bailar. DJ Spooky afirma que “pinchar tiene que ver con sistemas de ritmo de parentesco extendidos: un compás encaja o no en un flujo sonoro, y es la

interpretación de los gestos que componen la mezcla lo que crea el ambiente de una sala” (Miller, 2007: 78). Para Bourriaud el DJ es como un “tipo ideal” de artista contemporáneo que toma prestado, roba, recorta, destruye y mezcla para crear a partir de allí algo nuevo. Se trata de la cultura del “remix” que va mucho más allá del mundo de la música y se extiende a muchas otras formas de producción cultural, por lo que Lev Manovich ha propuesto hablar de “remix profundo” (Manovich, 2008). Durante un set el artista toca una serie de cortes o tracks ya existentes “cuyo encadenamiento produce una duración específica. Así se percibiría el estilo de un DJ por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) y por la lógica que organiza los enlaces de los fragmentos que toca.” (Bourriaud, 2007: 43). El DJ produce una secuencia sónica en la que selecciona y mezcla pero también interviene los materiales que usa generando loops, alterando su velocidad, utilizando filtros, cambiando la ecualización, etc. En esta suerte de viaje a través del sonido, cuya pista de despegue y aterrizaje es la pista de baile, la interpelación sonora produce una profunda implicación corporal, porque el “arte de la mezcla” o “ciencia del ritmo” quiere hacer bailar, generar un ambiente para que la multitud se sacuda e interactúe con la música en “tiempo real”. La “ciencia del ritmo” –según DJ Spooky- propaga “lo que Amiri Baraka llamaba «lo mismo cambiante»: ofrecer iteraciones de versiones y versiones de todo, todo cambiando a todas horas.” Esto implica poder “crear con objetos encontrados” una serie de “paisajes sonoros alternativos” que, finalmente, “nos orienta hacia un lugar donde todo no tiene por qué ser lo mismo” (Miller, 2007: 21-22).

La pista de baile se transforma en un “entorno polisensorial” potenciado por las sustancias que permiten alterar las percepciones. Podemos decir, evocando los matices del concepto de aura en Benjamín, que si por un lado ésta aparecía atrofiada

en la obra podría reaparecer en la “escena”, es decir, en la generación de un ambiente colectivo dotado de cierta magia. La pista es por lo tanto, no sólo una escena, sino un “escenio” (scenius). Brian Eno propuso este neologismo que resulta del cruce de genio (genius) y escena (scene) y cuya idea es trascender las ideas románticas sobre el arte y la creatividad y asumir que hay lugares y grupos que operan como escenas creadoras que se sirven de materiales tales como cuerpos, sonidos, imágenes, efectos y movimientos, entre otras cosas. Así, resulta pertinente indagar sobre lo que sucede en una escena (la pista) en la que las relaciones entre los actores están cargadas de sentido, pero no necesariamente son –la mayor parte del tiempo- relaciones habladas.

INTERACCIÓN: DE LA PALABRA AL MOVIMIENTO

En las prácticas de baile se producen formas de interacción cuerpo a cuerpo, mediadas por el sonido y el ritmo. La interacción se pueden inscribir, según Goffman, en una perspectiva dramática (con el teatro como modelo inspirador) que implica poner en juego una actuación en el marco de un “encuentro” en el que se produce un “performance”, ya que los participantes se representan unos ante otros en determinados papeles. Esta dimensión dramática no es el fundamento de todas las interacciones, aunque es la que enfatiza la dimensión autoexpresiva, afectiva y sensible que se pone en juego en las mismas. (Goffman, 1997). La noción de “interacción” puede sugerir, por momentos, la idea de una suerte de “inmediatez”, de relación directa entre las personas; sin embargo, el “cara a cara” o el “cuerpo a cuerpo” también está atravesado y modelado por complejas formas culturales que exceden la conversación (que se suele tomar como modelo de la interacción cotidiana). “Cuando los individuos se encuentran reunidos en circunstancias que no exigen intercambio de palabras, participan de todos modos, lo quieran o no,

en una cierta forma de comunicación” (Goffman, 1994: 287). Las personas en movimiento en la pista de baile están en esta una situación de estas características. La misma resulta atractiva porque interroga la certeza que produce pensar en los intercambios lingüísticos como modelo a seguir para todas las formas de contacto intersubjetivo. A la vez, como veremos luego, resulta un desafío para repensar la interacción en el contexto de la mediatización.

En diferentes oportunidades se apela incluso a la idea de “coreografía” como metáfora para describir el ritual de la interacción y describirla como si se tratara de una danza: “La escena de la interacción dibuja una figuración simbólica de los cuerpos en el espacio. A imagen de la conversación, evoca una coreografía en la que los movimientos concertados de los partenaires se atraen y responden sutilmente, creando un ritmo, una coherencia. (...) La interacción esboza así en el espacio una armonía simbólica que mezcla de manera significativa los gestos, las posturas, los desplazamientos de unos y otros. (...) Las gestualidades se entrelazan y se relevan con fluidez y delicadeza, con la misma evidencia que sobre una pista de baile.” (Le Breton, 1999: 99) Ahora bien, tal vez lo interesante a esta altura sería ir desde la metáfora de la danza (para representar la interacción) al baile, directamente, como interacción. El baile constituye una de esas prácticas de larga data ya que aparecía representado en las pinturas rupestres, que dio lugar a distintos rituales religiosos (bailados) y vivencias colectivas que proporcionaban una elaboración del sentido de “estar juntos”. Y entonces es evidente que en todo ese “gasto improductivo” – recuperando a Bataille- los grupos obtienen bastante más de lo que una mirada centrada en la idea de la utilidad puede concebir. El baile tiene la capacidad de unir a las personas en grupos de considerable tamaño y además parece proporcionar un deleite particular que no necesariamente tiene un equivalente que

le sirva de criterio de medida (el sexo, por ejemplo, siempre puesto en ese papel preponderante). Es pertinente considerar el estudio de Gilroy sobre el "Atlántico negro", ese gran escenario histórico que refiere a la existencia de una especie de memoria cultural subyugada aunque viva, cuyos rasgos son más "expresivos" que "hablados". (1993: 75) Esa trayectoria de las músicas negras ha sido recuperada por muchas músicas contemporáneas, entre otras, los mega-géneros que a esta altura son el techno y el house.² Gilroy presenta objeciones frente al modelo del "texto" como base analítica para todas las prácticas comunicativas ya que termina poniendo a la crítica literaria en el lugar de "dominatrix" de todas las creaciones humanas. Esto además lleva a poner énfasis en el problema del significado de la música fundado centralmente en el privilegio de la escucha y a soslayar otras "estructuras de sentimiento" que se vinculan a la música como experiencia sonoro-kinésica, quedando desdibujada la relación entre sonido, cuerpo y movimiento. (Ídem: 77)

La danza colectiva –en grupos gigantescos– tiene un carácter "contagioso" que opera, entre otras cosas, en la de sincronización de los cuerpos en movimiento con el ritmo y de los cuerpos entre sí. Es posible sostener que al bailar se pone en juego una suerte de "atención corporal" (no sólo a la música sino también al otro). Con esto nos referimos a saberes corporales en torno al movimiento que no dependen de algo así como una voluntad que les dé instrucciones (no porque no exista un entrenamiento previo para el baile, sino que no es un acto gobernado por una instancia que estaría más allá del cuerpo). El baile es una práctica en la que el cuerpo está "atento" con el propio cuerpo y el de los demás, en la que se logra captar de un modo "situacional", diferente de lo argumental y analítico. Sucede que se trata de una actividad que responde a la lógica de la forma y el sonido más que a la de medios/fines. Se puede agregar con Frith: "la danza

es un movimiento consciente (...), pero también un movimiento innecesario, un fin en sí mismo más que un medio para otro fin"... (2014:386)

Con todas las excepciones, matices y variantes que puedan señalarse, sin duda el campo de la comunicación no fue ajeno a una tradición que analiza desde la interacción cara a cara hasta la recepción de medios a partir de un lugar no sólo de privilegio de los intercambios verbales, sino en una palabra claramente "descorporizada", dicha por entidades abstractas que cumplen una función más allá de los actores y los cuerpos, que serían con suerte meros portadores de esas significaciones que circulan. Entonces, lo que se suele denominar "comunicación no verbal" tiende a ser relegado a un lugar secundario cuando no es directamente ignorado en una suerte de interacción verbal que sucedería entre cuerpos prácticamente inertes. Los movimientos, los gestos, las posturas, parecen carecer de significado, que en todo caso sí se pueden atribuir (en correspondencia con la dicotomía cuerpo-mente) a la palabra pronunciada. Sin embargo la relación entre palabra y gesto al momento de construir significados puede ser múltiple y variable, en tanto un gesto puede habilitar aquello que no puede ser dicho, o, por el contrario, negar lo que se afirma verbalmente y que no sería comprendido si sólo atendemos a la palabra. Definidos, por el contrario, como marco de la comunicación verbal, subyacen los mismos supuestos que asignan significado a la palabra (quieta) y lo suprimen de los gestos de un cuerpo que produce movimientos carentes de sentido. Desde la antropología, Carozzi señala que hay una "acinestesia" característica del mundo académico, particularmente permeable a este tipo de miradas quietienden a generar, por una parte, la dificultad para percibir movimiento y, por otra, cuando puede hacerlo, concebir que los cuerpos en movimientos como algo sin significado (en todo caso les viene de afuera); en síntesis, reponen la idea de que hay mentes que

generan palabras y cuerpos que generan movilidad. (2011: 12-13). Silvia Citro señala cómo reaparece al momento de reflexionar sobre el baile la cuestión de género, ya que “han sido especialmente mujeres las antropólogas que investigaron sobre danzas” y en disidencia con el habitus “quietista” de la vida académica “han insistido en escribir y bailar”... (2012: 19).

Hay un idea muy interesante que Simon Frith retoma de Richard Waterman: “la forma ideal de escuchar música es bailándola, aunque sea tan solo mentalmente” (2014: 248). La relación de los sujetos al bailar nos proporciona elementos para redefinir las relaciones entre pensamiento, sensibilidad y movimiento, por fuera de oposiciones binarias, ya que “el baile es importante no solo como medio de expresar la música, sino como un modo de escucharla, de acompañarla en su despliegue, lo cual constituye la razón por la que bailar es una forma de perderse en la música, físicamente, tanto como un forma de pensar en ella, escuchándola con un grado de concentración que no tiene nada de «descerebrado»”... (Idem: 251). La música es comprendida con el baile y apreciada a través de una interpretación rítmico-corporal.³ Los movimientos no surgen de la nada y efectivamente son enseñados y aprendidos. Pero en el baile social muchas veces opera una forma mimética y no tanto instructiva/explicativa. Porque en la danza hay un hacer/pensar, es decir hay movimiento que indica que estamos pensando en la música y pensamiento expresado en el movimiento. No hay algo así como pensar los sonidos y responder luego con el movimiento correcto: el fluir de la música no nos proporciona el tiempo suficiente.⁴

Podemos considerar –con J. Butler– que el baile consiste en una práctica en la que se materializan relaciones entre música y cuerpo a partir del movimiento, que se puede entender en términos de “performatividad”, esto es, “como ese poder

reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone”. (2002: 19) Para evitar confusiones, agregamos con la propia Butler que “la performatividad no trata sólo de los actos de habla. También trata sobre los actos corporales”... (2006: 81). Es decir, el baile no se produce como el efecto de un acto único que responde a un llamado verbal (de la letra, por ejemplo, “shake your body”/ sacude tu cuerpo), sino que se trata de la iterabilidad de un complejo y variable entrelazado de movimientos, sentimientos, significados, estilizaciones y valores en el marco del “entorno sonoro” que construye la música y que produce los cuerpos-en-movimiento. Como señala Gallo es su análisis de la pista electrónica “uno puede no conocer a quien tiene al lado y aun así entrar en comunicación por estar implicados en un mismo «campo energético», que es producido gracias a lo que en este contexto representa el baile y el acto de bailar.” (2012:61). En la pista se produce una modulación cambiante de los estados de ánimo, las dosis de energía y la intensidad de las sensaciones. Entonces, lo que se amalgama en el grupo que ocupa la pista tiene que ver con un modo de “afecto colectivo” y con una satisfacción placentera vinculada a “una afinidad, que une a las personas en grupos muy superiores a dos.” (Ehrenreich, 2008: 37). Drew Hemment ha sostenido “el baile extático no es político en sí mismo, pero es un acontecimiento micropolítico –una intervención en la estructuración del deseo.” (1996). Es evidente que las prácticas de baile popular en Occidente (llevada a cabo con mayor o menor destreza, tomados de las manos o sueltos, etc.) operó sobre la base del “imperativo heterosexual” y su lógica de cortejo, seducción y cacería. La cultura dance y sus drogas han aportado una suerte de discontinuidad al respecto, ya que en las experiencia de la pista es plausible cierto borramiento en la pretendida coherencia y continuidad de la serie sexo-género-deseo. El baile extático desplaza el cuerpo hacia

otros goces, hacia cierta dislocación que, un poco como sostiene Barthes sobre el placer, comienza en “ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas- pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.” (2003: 29).

Una cuestión que se modifica respecto de cotidianidad es que en la pista de baile varía la proximidad entre las personas y la posibilidad del contacto físico, contacto directo que se suele evitar –la interdicción del tacto- y que la presencia multitudinaria (la electrónica suelen tener gran concurrencia), en alguna medida, vuelve a habilitar. Elías Canetti observa que entre los aspectos que regulan las distancias en las relaciones humanas nada es más temido que el ser tocado por lo desconocido. Situación que, precisamente, la masa permite suspender: “Solamente inmerso en la masa puede el hombre liberarse de este temor a ser tocado. Es la única situación en la que este temor se convierte en su contrario. (...) En cuanto nos abandonamos a la masa, dejamos de temer su contacto.” (2005: 70). En las pistas masivas de la fiesta electrónica o el rave se produce una amalgama de cuerpos vinculados por sonidos, movimientos y sentimientos que –siguiendo a Canetti- se pueden pensar ensamblados por el ritmo, “mediante un estado de excitación común” que produce una “masa rítmica o palpitante” y, en el goce de la celebración, una “masa festiva” (Ídem: 91 y 132).

A diferencia de otras actividades que también tienen rasgos de repetición, juego y movimiento –como el deporte- en el baile se produce una suerte de “transporte a una dimensión espacio-temporal diferenciada” (de ahí toda la fantasía de viaje o vuelo que aparece en sus narrativas). El sonido opera como una instancia de umbral y transición ya que “posee la virtud de romper la temporalidad anterior y crear de entrada un nuevo ambiente, de delimitarlo y unificar un acontecimiento entre sus manifestaciones.” (Le Breton, 2007: 127). En la pista de baile, la energía

intersubjetiva que genera el movimiento coordinado a un cierto ritmo y en función de las expectativas del grupo en torno a los efectos de la música (delimitados, por así decirlo, por la cultura rave) en una suerte de “contingencia tomada por la intensidad”(vinculada al trance, la salida de sí). De ahí que la experiencia de la pista de baile actual, con su mezcla de ritmos electrónicos y cuerpos intoxicados por químicos, sea muchas veces descrita en términos “filo-orientales” o “new age” como suspensión del diálogo interno, vaciamiento del significado o existencia en una “vibración colectiva”. (Saunders, 1993; Reynolds, 1999)

Al bailar, traducimos la música a una acción corporal. Siguiendo a Richard Bauman, Simon Frith (2014) señala que una performance es una “estructura emergente” que sólo consigue existir en su realización. En ese momento los movimientos y los gestos toman el centro de la escena comunicativa, en la que se enfatizan los momentos expresivos a partir de movimientos aprendidos combinados de forma espontánea. Movimientos “en loop” -en bucle- que se pueden pensar una iterabilidad en la que el cuerpo emerge en la danza y la danza emerge de los cuerpos vibrantes. El “groove”, esto es, la base repetitiva que consigue atrapar e hipnotizar (la música –distinta a otras artes- suele producir ganas de moverse), tiene zonas de enlace con los ritmos corporales más básicos (la respiración, el ritmo cardíaco) y también produce un espacio “intersubjetivo” que reúne en un modo de experimentar el sonido. El despliegue del ritmo, las variaciones de velocidad, la intensidad del golpe, etc. producen una temporalidad y una espacialidad que suscitan una apertura corporal. Los cuerpos estimulados por los sonidos, los roces, los movimientos y los químicos redefinen sus contornos al encontrarse unos con otros. Cuerpos permeables, no impenetrables y cerrados sobre sí mismos. Si el cuerpo es una suerte de frontera o umbral que

experimentamos a través de la piel, la interacción en el baile promueve que esas fronteras sean puntos de encuentro y contacto, incluso ciertos límites tienden a desvanecerse y más que un agregado de cuerpos, se produce una deriva hacia una "corporalidad" colectiva. La pista de baile y el "baile extático" (entendido como una "experiencia sónico-kinésico-somática" posibilitada por ciertos tipos de música electrónica contemporánea) proporcionan una oportunidad de experimentar formas "alternativas" de interacción a las que no accedemos en la vida diaria.

MEDIATIZACIÓN Y VIBRACIONES

John Thompson plantea que en la modernidad "tuvo lugar una transformación cultural sistemática" que, con la imprenta primero y la codificación electrónica luego, produjo formas de circulación simbólica a una escala desconocida. Las pautas para la comunicación y la interacción comenzaron a cambiar de manera profunda e irreversible. Estos cambios pueden ser llamados, en sentido amplio, "mediatización de la cultura" (1998: 71-2). Aunque también se podría trazar una serie histórica todavía más amplia los alcances del concepto de "mediatización" o de "cultura mediática" son extensos. Si seguimos a Douglas Kellner "el término «cultura mediática» tiene la ventaja de significar tanto la naturaleza y forma de los artefactos de las industrias culturales (...) cuanto su modo de producción y distribución (...). Evita términos ideológicos como «cultura de masas» y «cultura popular», y enfoca la atención sobre el circuito de producción, distribución y recepción mediante el cual se construye, se distribuye y se consume la cultura mediática." (2011: 44) Este autor encuentra otra ventaja: indica "que nuestra cultura es una cultura mediática, que los medios han colonizado la cultura, que es el vehículo primario para la distribución y difusión de la cultura como los libros o la palabra hablada. Que vivimos en un mundo donde los medios

dominan el ocio y la cultura. La cultura mediática es, por tanto, la forma dominante y el lugar de la cultura en las sociedades contemporáneas." (Ídem: 45) Los medios masivos y los medios electrónicos pusieron en circulación flujos de imágenes, sonidos y gestos que también han dejado marcas en los modos de moverse y experimentar el cuerpo a través del baile. Un caso paradigmático fue la eficaz estandarización de ciertos pasos y coreografías -"prolijamente" heterossexualidades- como forma de bailar la disco music con el film Saturday Night Fever (1977), expandida mundialmente.

Muchas veces la mediatización es pensada solo en términos de imperio de la imagen, lo que resulta adecuado por una parte y reductivo por otra, ya que jerarquiza lo sensible poniendo siempre en primer lugar al sentido de la vista. En este encuadre, la experiencia contemporánea de la música está atravesada por las condiciones descritas, tanto si pensamos en la digitalización que transforma el sonido en información a descargar, como en la portabilidad individual de la música, intensificada en la actualidad, pero inaugurada hace décadas por el walk-man. La cultura mediática es también espacio de "interacciones" alrededor de la música como los contactos entre músicos, las filmaciones colgadas en la web o las actividades de los clubes de fans que operan como "comunidades". Sin embargo, hay ciertas formas de interacción que no se pueden "subir" al ciberespacio -ni descargarse de él- que ameritan algunas consideraciones. Si la cultura contemporánea pone a los sujetos a diseñar su yo "a través de" o "en" la imagen como forma de existencia, resulta relevante recordar -con Butler- que "siempre existe una dimensión de la vida corporal que no puede ser totalmente representada"... (2006: 281) El baile tal vez forma parte de una cierta resistencia a la representación ya que -como experiencia- no puede reducirse a una sola dimensión sensorial. Si

el espectáculo tiende a poner énfasis en algo que es “para ser visto”, la pista de baile está más emparentada con la fiesta, esto es, no algo para observar sino para “estar allí”.⁵

Nos hemos referido a la pista de baile como una escena comunicacional en la que es posible pensar la interacción y las relaciones de los cuerpos en movimientos. Sin embargo, hoy en día las interacciones no deberían ser analizadas como si se tratara de formas inmediatas y al margen de las condiciones generales que han transformado las relaciones más básicas durante la modernidad. En ese marco, resulta pertinente retomar la cuestión de la “mediatización”, problemática que debería llevarnos a una escritura “remixada” acerca de la clásica noción de interacción, atravesada por nuevos mundos y submundos. En este espacio no vamos a referirnos a circunstancias que son prácticamente obvias como que las interacciones en la pista de baile están tan atravesadas por el “smartphone” y los intercambios en las redes, el envío de mensajes grupales, las fotografías subidas a Instagram casi como “prueba de vida” o el intento de conocer el nombre de un track a partir de una aplicación que identifica patrones sonoros.

Nos interesa más bien pensar la pista de baile como una suerte de laboratorio sónico, como una laboratorio kinésico y perceptivo, que está atravesado no sólo por los tradicionales medios de masas y los llamados nuevos medios, sino también por todo un conjunto de saberes y dispositivos que redefinen nuestras relaciones con los objetos, con nuestros cuerpos, las expectativas hacia los otros, etc. La escena de la música electrónica tiene una serie de rasgos que son característicos de la música pop: es música que se escucha en grupos, que se escucha a alto volumen y, en muchas ocasiones, se escucha “colocado”. La música electrónica de baile pone en juego una cuarta cuestión –aunque no sea exclusiva de ella– ya que la recepción de la música dance es en movimiento. Bailar

significa, en alguna medida, transformar la música en movimiento corporal.

En primer lugar, vamos a referirnos a la pista en otro sentido, en el de huella o indicio: una pista para pensar el baile en la actualidad es la pista química. Desde diferentes aproximaciones al tema (Collin, 2002; Gilbert y Pearson, 2003; Lenarduzzi, 2014) se considera que las “drogas de diseño” en las pistas electrónicas se pueden analizar como una “tecnología” del placer. Se trata de maneras de procurarse algunas intensidades y goces vinculados a las sensaciones que producen la música, la intensidad del ritmo y la energía grupal. Aunque no es la única sustancia, el éxtasis (MDMA) ha sido y es el estimulante “típico” de la fiesta electrónica. El éxtasis produce un efecto directo sobre el ánimo y un sentimiento de “empatía” (cancela el temor a mostrar y recibir afecto), es decir, efectos subjetivos e intersubjetivos de fuerte apertura emocional. Genera euforia, bienestar, sentimientos de paz y una sensualidad multiplicada. “Conecta” en una dimensión más bien sensible que racional, por lo cual ha funcionado de manera muy adecuada en la experimentación de la música, el ambiente y el contacto amigable.

La sustancia existe desde principios del siglo XX y se volvió a sintetizar en los sesenta, pero fue recién en los años 80 que se produjo el encuentro con la práctica de baile y una cultura hedonista (en los 60 se había usado en un sentido terapéutico). Y como no pensamos desde un determinismo técnico, no podemos afirmar que el éxtasis es la causa de la cultura electrónica. Se trata más bien de poder comprender que contribuyó a dotar a esta cultura de alguna de sus características: desde ciertos ideales hasta ciertas sensaciones, pasando por las formas de baile frenéticas en las que el saber médico ve convulsiones. La lógica de montaña rusa con subidas y bajadas de muchos tracks electrónicos, la construcción de atmósferas sónicas, la revalorización del carácter envolvente de

las frecuencias graves y subgraves y las expresiones paranoides de las voces procesadas cual murmullo esquizofrénico, para mencionar algunas cosas, son prueba de que mucho de lo que se escucha con el techno, el house o el minimal, suena así porque está pensado para músicas que se bailan bajo los efectos del éxtasis. DJ y productores musicales le han dado forma a esa experiencia, abstrayendo y estetizando los efectos de las sustancias. En este marco, la "intervención química" sobre el cuerpo no es ajena al conjunto de los "artefactos" sonoros que producen la vivencia musical. Tampoco puede desconocerse que la música que, por ejemplo, se baila hoy en una discoteca de Rosario o Córdoba, quizá comenzó en Detroit, se fue a "perfeccionar a Berlín", pasó por Tokio y está siendo remixada en vivo. Las fronteras de lo que pensamos cuando decimos "mediatización", sin dudas, pueden seguir abriéndose.

Ahora bien, a diferencia de otras experiencias comunicativas (desde la escritura a la comunicación a través de imágenes) la música opera en un sentido diferente. En algún lugar, el baile resulta perturbador en el marco de unas concepciones idealistas que promovieron las formas del placer "espiritualizadas" (sin cuerpo). Se trata de que el sonido no sólo tiene la capacidad de interpelar al oído, sino que puede ser experimentado en el cuerpo. Es decir, la sonoridad tiene la capacidad de interpelar a la carne, de conectar con los ritmos viscerales, de estimular el órgano sensorial más extenso, la piel, ya que hay sonidos como los graves y subgraves que no sólo se escuchan –cuando se escuchan– sino que también se sienten. Aquí podemos volver a la pista como espacio, como lugar en el que sucede la experiencia de la danza, para referirnos a la pista-vibración. Hay una pista en particular a la que es interesante hacer referencia, que es una de las tres de un muy conocido club llamado Fabric, ubicado en un área histórica de Londres, Farringdon, en Illingston. Quien haya

bailado en una sala que tiene piso de madera puede dimensionar como se transmiten las vibraciones al cuerpo ascendiendo desde los pies; esto mismo, pero aumentado, sucede en Fabric. En la Room 1 de la disco está instalado un sistema sonoro que se conoce como "bodysonic dancefloor", un dispositivo que consiste en cuarenta transductores instalados en el piso de la pista (sumado a los equipos de sonido). Lo que hacen es transmitir vibraciones graves de la música que está sonando hacia el cuerpo de los bailarines.

¿Bailamos nosotros? ¿La pista nos baila? Alguna vez Ralf Hütter -uno de los miembros del grupo techno pop alemán Kraftwerk- se refirió a su experiencia con la música de la siguiente manera: "A veces tocamos música, a veces la música nos toca a nosotros, a veces... se toca". Parafrasear esa idea tal vez sea acertado para describir el baile en la pista que vibra: "A veces bailamos la música, a veces la música nos baila, a veces, simplemente, se baila". Kodwo Eshun dice que hemos perdido al baterista, ya que muchas de las percusiones del techno más acelerado son imposibles de "tocar" y para ello es que están las máquinas; no es extraño que las mentalidades conservadoras digan que todo esto no es música. Del otro lado, algo similar parece suceder con los cuerpos: hemos perdido la coreografía, porque estos ritmos son "imposibles de bailar" y para ayudarnos con eso están los nuevos sistemas sonoros; no es extraño que algunos no vean baile, apenas gente que se sacude o, casi inmóvil y colocada, apenas vibra (la pista siempre vibra, la de Fabric es una sofisticación).

Organismos alterados con químicos y pistas que son imposibles de pensar como materia inerte, convocan nociones como las del "cyborg" de Donna Haraway, es decir "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (1995: 253). La frontera entre el ser humano y la técnica negociada y renegociada en el marco de la "ficción sónica".

Esta última idea, elaborada por Eshun pretende dar cuenta de la invención sonora tal como se habla de ciencia ficción en literatura o cine. Siguiendo algunas ideas de Gilroy en torno al “Atlántico negro” como una “formación transcultural internacional”, conceptualiza un “futurismo afro-diaspórico” (que incluye, entre otros, el dub de Lee Perry, el trip-hop de Tricky y el techno de Underground Resistance) que se apoya en cuatro laboratorios: la habitación (con la laptop), la fiesta, la pista de baile y el rave. Aquí juega un lugar clave la tecnología y Eshun considera que las máquinas no distancian de las emociones ni “descorporizan” a los seres humanos: los equipos de sonido hacen sentir con mayor intensidad y generan una “galaxia de sensaciones audiotáctiles” para atravesar “experiencias cyborg hipersensuales” en un “devenir alien” en la era “post-alma”. (Eshun, 1998: 006-005)

Diversos dispositivos desarrollados durante el siglo XX potenciaron estas experiencias llevando el sonido a pasar umbrales que ampliaron y renovaron nuestras sensaciones. La música no es solamente algo que se puede oír, sino también algo en lo que es posible sumergirse, no sólo da para la “contemplación” sino para la “inmersión”. Porque el sonido nos rodea, nos roza, se mete por todos lados... y esto no nos permite tan fácilmente tener el control. El sonido puede hacernos entrar en un mundo diferente, ya sea en una iglesia, una fábrica o una pista de baile. La visión de Benjamin -en su clásico ensayo sobre la reproducción de la obra de arte- de tomar a la arquitectura como modelo de la recepción podría retomarse aquí para darle otro sentido, ya que Benjamin no estaba pensando en la música. Se trata de la experiencia de introducirse y recorrer un espacio que es “vibrante” no inerte, con cierta dimensión fantasmática de una presencia que se puede sentir pero no ver; un lugar circunstancial, no permanente, que se puede generar a través de las complejas formas de “especialización”

de carácter envolvente.

En torno a estos temas, son muy sugestivas las observaciones de Shelley Trower en *Senses of Vibration*, en lo que es una suerte de historia cultural del placer y el dolor en torno al sonido. La autora considera la experiencia del sonido de los clubes y fiestas británicos en los años 90, momento en el cual las vibraciones del bajo habían adquirido una nueva relevancia como elemento clave de muchas formas de música bailable. Esta vivencia del bajo era descrita en su momento como una experiencia extra-auditiva, ya que no sólo se percibía con los oídos, sino a través de todo el cuerpo. Ese cambio también se hizo presente, por ejemplo, en la incorporación del subwoofer al hogar o la incorporación de la opción “refuerzo de graves” en diferentes equipos de audio y auriculares. Con cierta distancia de la centralidad del “discurso” o el “texto” como clave a partir de la cual pensar el conocimiento, Trower –siguiendo a Bill Brown- quiere prestar atención a las “cosas”, es decir, los objetos materializados en el mundo físico. Ahora bien, al momento de pensar el sonido, la cuestión se vuelve más compleja ya que al consistir en vibraciones no se puede decir exactamente que se trate de cosas pero tampoco podemos concluir que no tengan materialidad.

Por lo general, se supone que en una interacción entre humanos y objetos es posible hacer una clara distinción entre ambos; además se pretende plantear a los primeros como activados y a los segundos como inanimados. La vibración permite ir más allá de la categoría del objeto material y resistirse a su clara distinción del sujeto. Entonces, retoma a Bruno Latour y Michel Serres para incorporar el concepto de “cuasi-objetos” y postular que la vibración no es “ni totalmente material ni totalmente discursiva: tiene existencia física, pero no puede ser percibida en sí, sino por sus efectos.” (2012: 8) Una vibración en sí misma no es una cosa y “se puede mover

simultáneamente a través de sujetos como de objetos, tendiendo un puente entre mundos interno y externo” (Ídem: 8-9). En este marco la distinción entre sujeto y objeto se vuelve mucho menos significativa ya que, además, el cuerpo se revela permeable en vez de ser un borde preciso e impenetrable. Trower señala que es posible postular –al igual que lo hiciera Benjamin con respecto a lo óptico- un “inconsciente auditivo”; si lo vinculamos con el cuerpo, el baile no se reduce a un acto “intencional”. El sonido afecta los cuerpos mucho más de lo que se percibe conscientemente, y esto – cuando bailamos- produce una apertura al entorno en el que se “fusionan” sonidos y cuerpos en una suerte de “coexistencia vibrante”. La interacción en la danza no sucede en medio de un espacio vacío y neutral, sino atravesado por las vibraciones de la música y los cuerpos.

Cómo última cuestión haremos referencia a la pista-pantalla, para indagar acerca de lo que significa la experiencia de “ver” situada en el espacio de la pista-una mirada encarnada- y por lo tanto sin la pretensiónomnipotente de ver sin estar en algún lugar. En este caso podemos partir también de una pista de baile concreta, localizada en Buenos Aires, en un edificio antiguo y señorial: el Palacio Alsina, en el que funciona State (aunque fue también sede de otros ciclos musicales y clubes). El palacio Alsina está en el barrio de Monserrat y fue construido a fines del siglo XIX; la zona donde está ubicado es patrimonio histórico de la ciudad. El lugar conserva detalles arquitectónicos de época y ha sido inteligentemente acondicionado para funcionar como local bailable. Además de los equipos de sonido y las luces, lo que nos interesa estrictamente, es su gigantesca pantalla de leds de alta definición que en una dimensión de unos 4 por 12,5 metros asciende por detrás de la cabina del DJ y luego continúa cubriendo aproximadamente unos 35 metros de techo, por lo que puede generar –por así decirlo- un efecto de horizonte y cielo de imágenes

diseñadas. Con esas dimensiones funcionan muy bien las imágenes de formas abstractas y series minimalistas, por ejemplo, que suelen depender del talento del VJ (nueva figura artística similar al DJ, aunque mezcla imágenes) para generar un entorno de juego perceptivo con el ritmo, la repetición, la variación, el juego figura/fondo, etc. y la creación de entornos. Estas características –obviamente junto con la música- generan las condiciones para una experiencia de inmersión, tan típica en algunas estéticas de simulación realista de hoy día, aunque aquí no se trate de 3D ni “realidad virtual” (al menos en el sentido estricto de la expresión).

La estimulación visual en discotecas y festivales no es un elemento nuevo y en muchos de esos espacios hay concurrentes que quieren “mostrarse” a sí mismos. Más allá de esto último, lo cierto es que las discotecas de las últimas décadas han estado sobrecargadas de efectos lumínicos, que van desde la clásica bola de espejos hasta las luces estroboscópicas y audio-rítmicas, pasando por los láseres. Ese exceso de efectos visuales -del que la disco neoyorkina Studio 54 fue paradigma hasta cierto momento- tiende a producir “embelesamiento” y, a la vez, paradójicamente, juega un papel clave en el descentramiento del sentido de la vista como principio organizativo de la percepción. Al saturarse de estímulos el ojo se ve dislocado en modos de ver entrecortados, fragmentarios, incluso confusos, lo que va abriendo lugar a un disfrute sensorial más corporal y no contemplativo.

Las pantallas son elementos omnipresentes en la vida contemporánea y atraviesan tantas prácticas que nada parece poder escapar a ellas, si se quiere dando lugar a esto que Subirats (2001) ha llamado “screened existence”. Hay una larga historia mediática que ha formado nuestra percepción de y en las pantallas, desde la pionera pantalla del cine a la de las computadoras y teléfonos móviles, pasando por la del televisor y las que reproducen y amplían lo que

sucede en el escenario de un recital. Es importante llamar la atención acerca de las características de la pantalla a partir de las cuales articulamos estas consideraciones ya que no se trata de la clásica pantalla como superficie sobre la que se proyecta luz, sino que esta pantalla de leds es una superficie que además de dibujar imágenes, emite luz. Con la emergencia del “arte del Vjing” ha sido característica en los boliches y eventos electrónicos la presencia de proyecciones sobre pantallas y sin duda hasta la renovación de estos dispositivos por pantallas de leds (de hecho en muchos lugares se siguen usando proyectores) la relación tenía una clara distinción entre un lado que mira y otro que refleja lo proyectado, aun cuando también se utilizara para saturar de estímulos visuales. Con las nuevas opciones la superficie en la que se ven imágenes también actúa sobre quienes miran –esto, para retomar la idea de Baudrillard (2000), genera “facinación”- ya que los cambios de las imágenes producen variaciones en la iluminación de la escena que, en combinación con otros efectos de luz, la paleta de colores utilizada y el ensamble con la música, generan efectos perceptivos e imaginativos diferentes a los de otras pantallas (cine, TV, teléfono).

Es relevante además pensar estas experiencias sensoriales en su relación con el “movimiento”; no a la movilidad de las pantallas que permiten los dispositivos portátiles, nos referimos al movimiento de los cuerpos bailando. El sentido de la vista ha sido fuertemente entrenado para mirar desde un punto de vista fijo: pintura, cine y tv por ejemplo, suelen plantear un receptor ideal que se supone quieto, inmóvil; incluso cuando lo que mira es imagen en movimiento se plantea la quietud del cuerpo como elemento clave para concentrarse en lo mirado. La pantalla como entorno integrado a la pista de baile, con la función ya no solo de superficie para ver, sino de luz que juega con nuestra percepción, implica una forma específica de relación con la imagen-movimiento vista

en movimiento, es decir desde una mirada encarnada en un cuerpo que se mueve, en fin, que baila. En potencia, iluminación y proyección convergen: los bailarines son variablemente iluminados por las imágenes cambiantes que ven (aunque no las miren constantemente). Al respecto es acertada la siguiente consideración: “En la cultura dance, la distinción entre música y ambiente se borra... ...transformando el espacio mismo en una especie de imagen acústica en movimiento. Son comunes las luces y los espejos, la oscuridad y los efectos, de manera que lo que se ve parece siempre un efecto de lo que se escucha; el espacio deviene movimiento en tanto los cuerpos que bailan le dan forma a la sala de baile, la disco, el galpón; cuando se hace silencio, la puesta en escena desaparece.” (Frith: 277, subrayado nuestro). Por eso, mientras está en pleno funcionamiento, la escena de la pista tiene “aura”.

Estas experiencias de pantallas que fascinan, de vibraciones sonoras que envuelven y sacuden, de sustancias que promueven cierto borramiento extático del yo, convergen en la pista de baile y habilitan a experimentar las interacciones cuerpo a cuerpo de formas diferenciadas de las rutinas cotidianas. Esto nos permite redescubrir horizontes intersubjetivos y también nuevas relaciones con el espacio, lo visual y lo sonoro. La experiencia de nuestro cuerpo y el de los otros en el baile es un océano en el cual la quieta y cómoda academia puede sumergirse para descubrir lugares de indagación.

NOTAS

1. Nos referimos a la cultura juvenil en un sentido que excede a los sectores jóvenes (aunque obviamente los incluye) para contener a franjas etarias que siguen vinculadas en su adultez a prácticas (musicales, artísticas, etc.) de su formación durante la juventud. Resulta significativo señalar que la juventud se ha instalado como una aspiración generalizada (verse joven, estar vinculado con las prácticas juveniles, no querer envejecer, etc.) que también dio lugar a cierto desdibujamiento de los conflictos intergeneracionales (que antes habían impulsado la constitución de las culturas juveniles).

2. No tenemos espacio aquí para desarrollar esta cuestión, pero al menos nos interesa señalar que la trayectoria de surgimiento de ritmos como el techno y el house, también se podría mencionar al hip-hop, han estado vinculadas a la experiencia negra en ciudades como Detroit, Chicago y New York, por ejemplo. Al respecto, para conocer esas trayectorias y sus derivas posteriores en diferentes partes del mundo se pueden consultar Reynolds, 1998; Gilbert y Pearson, 2003 y Lenarduzzi, 2012.

3. En este lugar se puede también reintroducir la "palabra" en un contexto diferenciado que permite comprender la relación entre los pasos y las palabras, sin reproducir los reduccionismos habituales. Para un análisis de este problema en contextos de baile vinculados a la electrónica, ver Gallo (2012).

4. La cuestión de la relación entre música y significado (más aun en música que tiene muy pocas letras), pensada en su vinculación con el cuerpo, tiene aristas difíciles de plantear y resolver, entre otras cosas por los límites que nos impone el "logocentrismo" de la academia. De ninguna manera se puede afirmar que el baile estaría fuera de la cultura y el lenguaje, pero hay experiencias vinculadas al movimiento del cuerpo en el baile que no se pueden reducir a las formas de

construcción verbal del significado. A su vez, la idea de hacer distinciones y clasificaciones estrictas, tiene mucho más que ver con las inquietudes intelectuales ya que en la práctica no se distingue con tanta claridad las diferencias entre los movimientos, los significados y las emociones que se produce en nuestra vivencia de la música al bailar. Ni siquiera en lo que hace a una distinción estricta entre mental y físico o interno y externo.

5. Es significativo tener en cuenta que algunos clubes under no basan su concepto en la idea de exhibirse y mostrar, lo cual en algún punto plantea un cierto desvío de la idea de producir a cada momento una imagen de sí mismo. También ha sido parte de la política del techno –por ejemplo de los músicos del techno Detroit- el resistirse o directamente negarse a construir una imagen vinculada a la fama, las entrevistas, etc.

BIBLIOGRAFIA

- Bajtin, M. (1986), Problemas literarios y estéticos. La Habana: Arte y literatura.
- Baudrillard, J. (2000), Pantalla total. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2006), Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2007), Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2002), Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006), Deshacer el género, Barcelona: Paidós.
- Canetti, E. (2005), Masa y poder, Barcelona: De bolsillo.
- Carozzi, M. (2011), "Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza", en Carozzi, M. [coord.],

- Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad. Buenos Aires: Gorla.
- Citro, S. (2012), "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas", en Citro S. y Aschieri, S., Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos.
 - Collin, M. (2002), Estado alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house. Alba: Barcelona.
 - Derrida, J. (1989), La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos.
 - Ehrenreich, B. (2008), Una historia de la alegría. El éxtasis colectivo de la Antigüedad a nuestros días. Barcelona: Paidós.
 - Frith, S. (2014), Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós.
 - Gallo, G. (2011), "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pista de baile electrónicas", en Carozzi, M. [coord.], Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad, Gorla: Buenos Aires.
 - Garnier, L. (2006), Electroshock, Barcelona: Global Rhythm.
 - Gilbert, J. y Pearson, E. (2003), Cultura y políticas de la música dance, Barcelona: Paidós.
 - Gilroy, P. (1993), Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
 - Goffman, E. (1994), "Compromiso", en AV, La nueva comunicación, Barcelona: Kairós.
 - Goffman, E. (1997), La presentación de la persona en la vida cotidiana, Amorrortu.
 - Haraway, D. (1995), Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
 - Hemment, D. (1996), "E is for Ekstasis", en New Formations, Primavera/Verano, Londres: Lawrence & Wishart. (disponible en www.drewhement.com)
 - Kellner, D. (2011), Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno, Akal, Madrid.
 - Le Breton, D. (1999), Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones, Nueva Visión, Buenos Aires.
 - Le Breton, D. (2007), El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos, Nueva Visión, Buenos Aires.
 - Lenarduzzi, V. (2012) Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica", Aidos, Buenos Aires.
 - Lenarduzzi, V. (2014), "Química y electrónica. Las técnicas del placer en el baile contemporáneo", en Intersecciones de la Comunicación, Nro 8. Olavarría: FCS-UNCPBA.
 - Manovich, L. (2008), "Comprender los medios híbridos", (disponible en http://historiauna.com.ar/wp-content/material/2011_manovich_medios_hibridos.pdf)
 - Martín Barbero, J. (1987), De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Gustavo Gili, Barcelona.
 - Miller, P. [alias DJ Spooky], (1994), La ciencia del ritmo, Alpha Decay, Barcelona.
 - Reynolds, S. (1998), Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture, Londres: Picador.
 - Reynolds, S. (1999), "Androginia en el Reino Unido: Cultura rave, psicodelia y género", en Puig, L. y Talends, J. [eds.], Las culturas del rock, Madrid: Pre-textos.
 - Straw, W. (1991), "Systems of articulation, logics of chance: communities and scenes in popular music", en Cultural Studies, vol. 5, N° 3 (disponible en <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf>)
 - Straw, W. (2002), "Scenes and Sensibilities", en Public. Art, Culture, Ideas, (disponible en <http://strawresearch.mcgill.ca/StrawPublicScenes.pdf>)
 - Straw, W. (2004) "Cultural Scenes", en Society

and Leisure. Vol. 27, Nro. 2. Québec: Presses de l'Université du Québec (disponible en <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/loisirarticle.pdf>)

- Saunders, N. (1993), E for Ecstasy, Londres (disponible en www.erowid.org/library/books_online/e_for_ecstasy/)
- Subirats, E. (2001), Culturas virtuales. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Thompson, J. (1998), Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós.

DATOS DE AUTOR

Victor Lenarduzzi

Argentino.

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos

Aires. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis

Cultural por la Universidad Nacional de San Martín.

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad

Nacional de Entre Ríos. Profesor Regular Adjunto de

Teorías y Prácticas de la Comunicación I, Facultad de

Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires y de Arte

y Cultura de Masas, Facultad de Ciencias de la Educación,

Universidad Nacional de Entre Ríos.

Afiliación institucional: Facultad de Ciencias Sociales,

Universidad de Buenos Aires.

Area de especialidad: Estéticas de la comunicación

contemporánea.

E-mail: victor.comunicacion1@gmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Lenarduzzi, Victor. La pista de baile: Escena de la comunica-

ción contemporánea en La Trama de la Comunicación, Volu-

men 20 Número 2, Anuario del Departamento de Ciencias de

la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones

Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario,

Argentina. UNR Editora, junio a diciembre de 2016, p. 091-109.

ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

RECIBIDO: 27-07-2015

ACEPTADO: 02-11-2015