

Libertades coreografiadas: palabras habladas, comunicaciones corporales y códigos en pistas *dance* de la ciudad de Buenos Aires

Guadalupe M. Gallo

CONICET, Universidad Nacional de San Martín
guadagallop@hotmail.com

Resumen

Referencias nativas y bibliográficas coinciden en caracterizar la producción y apreciación de la música *dance* como fenómeno estético orientado a construir eventos musicales y de baile donde priman las expectativas de libertad, liberación, expresión, inclusión y tolerancia social. *Raves*, clubes, fiestas y festivales electrónicos *dance* son valorados por *disc jockeys* y *dancers* al ser encuentros sociales construidos a partir de la sinergia entre prácticas musicales y prácticas de baile no coreografiadas, dado que en estas pistas de baile sus participantes y las tecnologías involucradas (luminosas, musicales, psicotrópicas, digitales) se articulan, fusionan e implican mutuamente. Así, en estos contextos, prácticas de baile plurales y diferentes se habilitan como instancias comunicativas efectivas y prescindentes de la palabra hablada entre músicos y públicos. A partir de una descripción etnográfica que caracteriza al baile *dance* y problematiza la relación entre palabra hablada y movimiento en estos contextos sociales y musicales, este trabajo analiza e interroga las construcciones de sentido en torno a estas prácticas de baile como prácticas ausentes de patrones y evaluaciones coreográficas a fin de discutir las modalidades de procesamiento de la diferencia, heterogeneización y exclusión sociales particulares de este fenómeno socioestético.

Palabras clave: *dance*, baile, libertad, comunicación.

Abstract**Dance what paints me free,
potential and observed movements in electronic dance music**

Native references and academic literature agree to characterize the production and appreciation of dance music as an aesthetic phenomenon aimed at building dance music events characterized by freedom, liberation, expression, social inclusion and tolerance. Raves, clubs, parties and electronic festivals dance are valued for DJs and dancers to be social gatherings constructed from synergy between musical practice and dance practices not choreographed since in these dance floors participants and the technologies involved (lights, music, drugs, digital technologies) are articulated, merge and involve each other. Thus, in these contexts, plural practices and different dance are enabled as effective and communicative hands off instances of the word spoken between musicians and audiences. From an ethnographic description that characterizes the dance floor and problematizes the relationship between spoken word and movement in these social and musical contexts, this paper analyzes and interrogates constructions of meaning around these practices dance patterns absent practices and evaluations choreographic to discuss the modalities of processing the difference, heterogeneity and individuals of this socio-aesthetic phenomenon social exclusion.

Key words: dance music, dance, freedom, communication.

Como en una pasarela, con un paso firme y refinado que acompaña con otros gestos exigidos por el montaje de una diva (actitud alta, la barbilla en alto, evitar el contacto físico o focalizar la mirada en puntos fijos), Francisco recorre uno de los clubes electrónicos de la ciudad de Buenos Aires. Camina cerca de las barras, rodea la pista de baile hasta que finalmente se interna en ella y alcanza los parlantes. Sortea con elegancia la dificultad de subirse a uno de ellos con tacos tan altos y un vestido tan corto. Ya subido baila lentamente y contoneándose. Va cambiando de poses y en algunas de ellas se queda estático unos segundos. En cuclillas, apoya el pecho sobre sus muslos y abre sus rodillas, su vestido cede mientras uno de sus bretelles se corre y descubre su pecho flaco y su espalda marcada. La duda respecto al posible erotismo de su baile y de su *performance* no tiene que ver con el juego andrógino o ambiguo que Francisco modula estética y actitudinalmente, sino con lo que para él significa la experiencia de bailar estas sonoridades y posibilidades de experimentación que este tipo de lugares siente que le ofrecen. Asegura que no busca novio ni baila para que lo miren sino porque le “hace bien”. Dice sentirse tan “cómodo” y “libre” en este tipo de eventos

de baile nocturnos que en su primera salida “montado” (el día de su cumpleaños) eligió ir a Cocoliche.¹

Bajo el parlante, Toto baila enérgicamente y sin pausa con sus amigos dispuestos en círculo. Ellos, con las rodillas levemente flexionadas, e inclinados hacia delante, agitan sus brazos a los lados del torso. También levantan sus pies en una suerte de marcha aeróbica en el lugar poniendo todo el cuerpo en movimiento. Se sonríen entre ellos cuando sus miradas se cruzan y cuando comparten sus bebidas, cigarrillos, porros.² Están en ronda, todos enfrentados entre sí aunque compruebo que hay espacio para un nuevo integrante después de que Toto en un abrazo, empujándome amistosamente hacia ellos, me suma al grupo. Disfrutan el momento, se dan palmadas y, cada tanto, se abrazan con cariño y efusivamente. Los abrazos no interrumpen los bailes o, mejor dicho, son parte del mismo. En el abrazo o en otras formas de contacto físico (tomarse de las manos, los hombros o la cintura), los movimientos que siguen los *beats* o cualquier otro sonido que conforma el *set*³ del *dj*, continúan. A mi lado, un joven con los ojos cerrados y el rostro relajado, con los brazos extendidos en cruz a la altura de su pelvis desarrolla un balanceo sutil e ininterrumpido impulsado por el movimiento de sus caderas. Se mantendrá así toda la “noche” y esa será su manera de vivir/participar de la “fiesta”.⁴

Escenas como las precedentes fueron observaciones de una misma noche, durante mi trabajo de campo en presentaciones y eventos *dance* en la ciudad de Buenos Aires. Estas observaciones —y las que siguen en las próximas páginas sobre clubes de baile, *raves*,⁵ festivales y fiestas electrónicas— podrían entenderse como sede de expresiones prototípicas que ilustran lecturas recientes sobre los vínculos y relaciones en la modernidad (especialmente los propios del mundo juvenil y de sus prácticas de ocio y recreación). Las

¹ Club de baile electrónico de la ciudad de Buenos Aires.

² Cigarrillos de marihuana.

³ Un set corresponde a la sesión de un *dj*.

⁴ Las nociones de “noche” y “fiesta”, junto a la de “fecha” —que fueron analizadas en otro trabajo (Gallo, 2012) —son entrecerrilladas para destacar su pertenencia como categorías nativas. Brevemente mencionamos que son referencias a cada una de las ediciones de un festival, boliche, club o discoteca electrónica. Por ejemplo: “la noche de los sábados de determinado lugar”, “la fiesta de X boliche”.

⁵ Las *raves* son eventos electrónicos en general de gran convocatoria y llevados a cabo en espacios amplios (parques, pabellones de exposición, clubes deportivos, etc.). Las *raves* nacieron en el Reino Unido a principios de la década del ochenta, y eran desarrolladas en espacios al aire libre (descampados o sitios abandonados a veces y alejados de las zonas urbanas, donde los *ravers* (los habituales de las *raves*) proponían nuevos modos de difusión y de consumo musical que incluían entre otras cuestiones: consumos de sustancias ilegales, extendidas jornadas de baile y música, presentación simultánea de varios *djs*, amplios espacios para bailar y circular (Collin, 1998).

anteriores imágenes podrían confirmar el tipo de lecturas de lo social en las que el aislamiento, la escasa comunicación, el “debilitamiento” del compromiso, la ausencia o disolución de códigos y pautas en la interacción social explicarían un momento de “rampante individualización” (Bauman, 2005) en el que la puesta en relación con un *otro* (el “relacionarse” y las “relaciones verdaderas”, en términos de Bauman, 2005: 11, 13) llega a ser un desafío e inclusive una dificultad (cuanto no una imposibilidad).

Cuando abordamos fenómenos de este tipo (gracias a la profundidad que permite la etnografía), y en relación con la literatura especializada, surgen elementos que permiten sobreponer la complejidad de la pregunta por la densidad de los lazos sociales a las impresiones que se suscitan durante el trabajo de campo y a su elaboración en cuadros que —como el citado—, tienden a despreciar en qué grado la situación implica contraposición de normatividades y códigos. Para ello, el análisis que se propone recorrer en este trabajo, entre la palabra (hablada) y el movimiento (Carozzi, 2012) en el contexto de baile electrónico *dance*, será el camino a través del cual señalaremos que, entre los bailarines del *dance*,⁶ conjuntamente con la posibilidad de experimentar un baile en soledad en el que la mirada de un *otro* parece carecer de relevancia para la *performance* personal, se generan comunicaciones (corporales, verbales y en múltiples direcciones), y también códigos de inclusión/exclusión social que trascienden lo efímero y espontáneo del mero compartir la pista de baile. Un evento de baile electrónico (posible muestra privilegiada de la fluidez, volatilidad y desinterés de los vínculos sociales), revela, luego del análisis del estatuto de la comunicación en estos contextos musicales, la presencia de una ausencia aparente de pretensión de normatividad en un espacio definido por analistas y nativos como de exaltación de las libertades personales (al punto que podría ser postulado como un ejemplo de la hiperindividualización contemporánea).

La profundidad de estas dinámicas sociales se alcanzará luego de realizar tres *giros analíticos*. En primer lugar, presentamos los modos en que se desarrollan las comunicaciones entre todos los participantes de las fiestas electrónicas, incluidos los músicos. Si bien tenemos en cuenta que comprender cómo es modulada y entendida la comunicación en cualquier contexto no se limita a describir el estatuto atribuido a la palabra hablada, lo cierto es que, en este espacio, el lugar ocupado y otorgado a ésta (en su presencia, en su ausencia, como imposibilidad para describir el movimiento, lo que se escucha, lo que no se escucha y cómo es tratada/interpretada por la bibliografía especializada), en articulación con los movimientos corporales, resulta central

⁶ También llamados participantes o *dancers* en este trabajo.

para su comprensión y su problematización. En segundo lugar, el abordaje de la relación entre la palabra hablada y el movimiento en el contexto electrónico permite reflexionar sobre la libertad y heterogeneidad de los bailes electrónicos y su posible sistematización para su estudio. Por último, al explorar esta articulación, podremos dar cuenta de otras palabras habladas que acompañan los movimientos y no son incluidas en el tratamiento especializado ni destacadas por los mismos bailarines en sus referencias verbales sobre sus experiencias electrónicas.

Aproximaciones al *dance*

El fenómeno musical y de baile seleccionado para analizar (en sus distintas denominaciones: música electrónica de pista de baile, música *dance*, electrónica *dance*, electrónica de pista, electrónica bailable o para bailar, entre otras)⁷ presenta al baile como una de sus características centrales. Las producciones (basadas fundamentalmente en la intervención de recursos tecnológicos) de los eventos musicales y de baile a los que aludimos —conocidos como *raves*, fiestas (privadas o no), festivales electrónicos o bien pistas de baile propias de boliches, discotecas o clubes electrónicos—⁸ junto a las expectativas de los concurrentes, se orientan y definen principalmente a través del baile.⁹ En estas sonoridades, “el baile” y “lo musical” se encuentran no sólo vinculados sino estrechamente implicados al punto que no se diferencian en las mismas alusiones de los participantes a estos eventos. Para los amantes del género electrónico, el *raver*, el *clubber*, el frequentador de estas pistas de baile, el baile no sólo es una interpellación posible sino más bien esperada. Representa una expectativa, la más relevante, de las “noches” y eventos electrónicos *dance*.

El baile de la convocatoria se convierte en una señal a través de la cual se valora y aprecia la *perfomance* del *dj*. La presencia o no de bailarines bailando, la conformación o no de una pista de baile son respuestas (positivas o

⁷ Aclaramos que, en un sentido amplio, la denominación de música electrónica no se circumscribe exclusivamente a su versión *dance* ni a los eventos de baile mencionados. Sin embargo, este trabajo se orienta al tratamiento de aquellas producciones musicales electrónicas “de baile” o “para bailar”.

⁸ Generalmente desarrolladas durante los días jueves, viernes, feriados y fines de semana.

⁹ Su estudio, por lo tanto, requiere un abordaje en donde “lo musical” y “la parte de baile” sean entendidas como partes constitutivas e inseparables de un mismo encuentro entre músicos, música y bailarines. Queda pendiente para futuros análisis la problematización de la relación entre música y baile en el contexto *dance*.

negativas) en función de la evaluación (buena o mala) sobre el desempeño del *dj*. Asimismo, como una respuesta, los bailes electrónicos de estos *dancers* no sólo califican la actuación determinada de un *dj*, también ellos quedan integrados a estos eventos musicales y de baile como sus participantes activos.¹⁰ La responsabilidad de conformar una pista de baile electrónica y de alcanzar/vivir una “buena noche”, una “buena fiesta” es por todos sus integrantes compartida o bien entre todos repartida. El *dj* a través de su selección, habilidad, conocimientos, estilo y sensibilidad musical “debe sacar a bailar” a los convocados o al menos debe ofrecerles una propuesta musical interesante para que “la pista se arme”; mientras tanto los concurrentes (convertidos ahora en *dancers*) participarán activamente de esa responsabilidad y propuesta musical: “saliendo a bailar”.

Es por esto que, en este contexto, la presencia del baile (es decir, bailarines en la pista de baile bailando o, mejor dicho, conformándola) es indicativa de cómo está o se sucede la “noche” (por ejemplo si es una “fiesta”, quiere decir si se la está pasando bien) ya que señala el éxito de la propuesta del *dj* y del disfrute de los convocados, interpretado como una contestación o un reflejo ante una buena actuación y propuesta musical de aquél. Simultáneamente, habilita una vía importante, un canal a través del cual los mismos bailarines o integrantes de la pista de baile se comunican e interactúan.

Palabras habladas sobre el baile: comunicación “más allá de las palabras”

El baile como comunicación

El baile representa entonces el principal vehículo de interacción y conexión entre los bailarines, entre éstos con el *dj*, y entre todos y la música. La comunicación se desplaza fundamentalmente hacia lo no verbal e inclusive en las referencias (verbales) de los bailarines entrevistados sobre la experiencia de estar en una pista electrónica se destaca la prescindencia o bien la ausencia de la palabra hablada. Esto no supone que los intercambios entre los convocados sean nulos o escasos, sino que las comunicaciones se entablan con

¹⁰ Dada la centralidad del baile como expresión corporal junto a otras especificidades propias del *dance* (como la prioridad del uso de tecnologías digitales en la composición musical), es consensual por parte de la bibliografía especializada afirmar con relación a este fenómeno un cuestionamiento de los patrones tradicionales de organización y apreciación artística occidentales (Gore, 1997; Braga Bacal, 2003; Gilbert y Pearson, 2003; De Souza, 2006; Ferreira, 2008; Blázquez, 2009a y b; Lenarduzzi, 2010).

efectividad gracias a, o por intermedio de, otros canales que no son los de las palabras habladas: lo táctil, lo visual, percepciones y sensaciones corporales. Para Vero (una treintañera del conurbano que asiste regularmente los fines de semana a los boliches del centro de la ciudad): “mientras estemos bailando la comunicación fluye y se retroalimenta todo el tiempo” porque “en la pista, estamos todos conectados y comunicándonos permanentemente” ya que “todo el mundo está unido a todo el mundo [...] como hilos que nos atan a todos por más que no los veamos. Por más que yo no vea al flaco que está en la otra punta de la pista, puedo mandarle alguna señal y él responderme...”. Caro y su novio Damián, de 32 años cada uno y estudiantes de veterinaria, dicen que siguen sorprendiéndose por el grado de comunicación (descrita en términos de comunión) que alcanzan cada vez que salen a bailar: “con una mínima mirada ya sabemos lo que otro piensa o cómo la está pasando. A veces ni siquiera tengo que mirar a los chicos [...] a Caro la siento aunque tenga los ojos cerrados [...] su cuerpo me habla si está cerca y la toco, o si está lejos [...] es increíble [...] hasta podemos hacer el amor así, como en la película *Ghost*”,¹¹ en palabras de Damián. Para Facundo (un joven repositor de la zona sur de la ciudad), la poca relevancia de la palabra hablada resulta ventajosa en los acercamientos hacia las chicas en estos contextos recientemente descubiertos por él (antes los viernes y sábados los pasaba tratando de entrar a “boliches de moda” o más “caretas”) porque así, “no le sacan la ficha de que soy medio negro” y sólo basta con “hacerles caritas”. La idea de que el baile permite o directamente es una comunicación “más allá de las palabras” (en un sentido en que las palabras habladas son secundarias o accesorias en la comunicación dentro de las pistas electrónicas) se encuentra de forma reiterada en las explicaciones de *dancers* y *djs* de distintas versiones electrónicas del contexto local. Igualmente, en estas descripciones destaca que si a los concurrentes “les dan ganas de bailar” y la pista de baile se arma y se desarrolla un clima de “fiesta” (Gallo, 2012), es porque efectivamente las conexiones entre las personas y entre éstas y la música eficazmente se han producido.

Como una dimensión diferente a lo verbal, lo discursivo, la palabra hablada, en las descripciones de bailarines y músicos el baile se representa a su vez como una actividad que facilita y a su vez es facilitada por este tipo de encuentros comunicativos entre sus otros integrantes: la música y los músicos. En estas direcciones, las conexiones también se originan principalmente en

¹¹ En referencia a la película estadounidense *Ghost, la sombra del amor* (1990), dirigida por Jerry Zucker, en la que los protagonistas se comunican y mantienen contactos físicos luego de que uno de ellos fallece.

diferencia o con exclusión de la articulación de la palabra hablada, donde toda la corporalidad (en sus movimientos o contactos físicos como en sus ausencias), lo sensitivo y hasta lo placentero del momento es interpretado como una instancia opuesta a la comunicación verbal. El impacto corporal que siente *dj* Juan Pryor cuando toca es tan grande e intenso, que quiere muchas veces expresarlo sacándose la ropa. Las palabras no pueden dar cuenta de esa sensación cuando, señalando su pecho y su pelvis con fuerza con las palmas de sus manos, me contesta: “no es por pelar el cuero que me saco la ropa sino porque la música la siento acá, acá, acá, acá...”. También es común observar que *djs* y *dancers* permanecen con los ojos cerrados compenetrados en sus bailes, en conexión con la música y en cierta abstracción del entorno.

En las interacciones entre el *dj* y los bailarines, las comunicaciones una vez más suceden por fuera de la articulación de la palabra hablada. Aunque sea frecuente que algunos bailarines ubicados más cerca de la cabina alienten al *dj* repitiendo su nombre o demostrándole con palabras una evaluación positiva de su *performance* o que “no pare”, “que siga así”, lo cierto es que los *djs* en muy raras ocasiones contestan verbalmente esas palabras. Es más, dentro del contexto de la música electrónica el culto hacia el anonimato del *dj*, su bajo perfil, lo *faceless* (Reynolds, 1998; Tomlinson, 1998; De Souza, 2006; Lenarduzzi, 2010) y la no espectacularización del evento ni de la figura del *dj* son subrayados como rasgos característicos de la autenticidad del género musical y de la actuación del *dj*, ya que se entienden como gestos que destacan y ubican a su habilidad (y no a su nombre) y a la música en primer plano. Los *djs* y los bailarines “hablan” prácticamente sin participación de las palabras habladas, construyendo una corporalidad y un diálogo distanciados de lo verbal (y más bien asentados en lo visual pero no en un sentido de reconocimiento), donde el *dj* es un mediador o un canalizador de la música y los bailarines responden con sus cuerpos en movimiento.

Así, por intermedio de y gracias al baile, los bailarines se mantienen en interacción, el *dj* “dialoga” con ellos y se produce la sinergia tan esperada entre movimiento y música en la pista de baile. Como lo señala Blázquez, si bien en las pistas electrónicas “se conversa”, la palabra adquiere un estatuto diferente: su dimensión comunicativa pierde valor frente a la fáctica y las conversaciones en la pista de baile están destinadas a mantener abierto o a verificar el funcionamiento del canal de comunicación (Blázquez, 2009a y b). De Souza, en una dirección interpretativa similar, observa que en el cruce de conversaciones efímeras “se baila dejando progresivamente de lado el habla para conectarse en el cuerpo que se dejará ir por la música” (De Souza, 2006: 71). Y para Pini, según las *dancers* que entrevista, lo que se ve en ese espacio es la emergencia de afinidades no basadas alrededor del lenguaje

pero sí en torno a las relaciones corporales, físicas y extáticas (Pini, 1997). Por lo tanto, a las interacciones verbales en las pistas electrónicas no se les destina un lugar o un papel central dentro de las comunicaciones entre sus integrantes, y cuando éstas aparecen acompañan o priorizan el movimiento corporal de los bailarines, o bien se les confiere la función de comprobar el funcionamiento o la apertura de la comunicación a través de frases como “todo bien” o “nada” mencionadas por Blázquez (2009a y b).

Además de habilitar o delinear canales de comunicación en esas tres direcciones distintas (con la música, con los *djs* y entre los bailarines), mayormente los bailarines agregan en sus explicaciones que el baile electrónico también les brinda la alternativa de conectarse, reconectarse, inclusive de redescubrirse o reencontrarse con ellos mismos. La “conexión permanente” y “entre todos” a la que Vero hacía mención, contenía no sólo la posibilidad de una interacción comunicativa con otro (objeto o sujeto), con un exterior, sino también la idea de estar conectado con uno mismo: el bailarín o el músico dispuesto en una experiencia comunicativa consigo mismo o bien con su propio interior, su intimidad, su esencia, sus pensamientos, sus sentimientos. En este punto, la idea del baile como una instancia comunicativa diferente a la palabra hablada se vuelve relevante para describir no sólo las relaciones entre los bailarines, con la música y con los *djs*, sino también las de los *dancers* con ellos mismos (con su cuerpo, su ánimo, su emocionalidad o su interioridad).

La posibilidad de conectarse con uno mismo puede modularse de distintas maneras: como un diálogo íntimo con el propio interior, como una reconexión con uno mismo o con ciertos aspectos de la propia existencia o personalidad que hasta ese momento se mantienen ocultos o suspendidos,¹² como un descubrirse o redescubrirse (conocer/experimentar aspectos o placeres nuevos en uno, como la posibilidad de ser/sentirse otro). En esta variedad encontramos que, para Marcos, a pesar de tener muchos amigos con quienes comparte otras salidas, los jueves o feriados (sus días de salida preferidos) “salir a bailar solo no es un problema” porque argumenta que “es su momento” para “reencontrarse” con su mundo y sus pensamientos, pudiendo ir donde quiere sin tener que dar explicaciones. Eber, un joven *dj* que pasó los treinta años, explica que se tatuó un *plug*¹³ y unas bandejas en el antebrazo “para recordar siempre quién soy yo”. La hermana de Toto, señalándose, asegura que esa persona que está bailado sin cesar “también es ella”, y le agradece a su amigo con un beso en la frente haberle insistido

¹² Por ejemplo, por la actividad laboral o por ciertas dinámicas de la cotidianeidad.

¹³ Enchufe.

para conocer el *dance* porque a partir de estas experiencias pudo descubrir “otras cosas de mí que no sabía que las tenía o que estaban adentro de mí como tantas ganas de bailar, de estar de fiesta...”. En un sentido similar, en la transformación del estilista capilar Francisco en el montaje de una diva (citada al inicio del artículo) observamos la posibilidad de una nueva experiencia identitaria en diálogo con sus deseos (ya sea descubrir algo nuevo en él, reconectarse con su subjetividad o bien desarrollar un comportamiento lúdico o de experimentación).¹⁴

Conexiones energéticas y cómo ser “buena onda”

Aun en la heterogeneidad con que son descritas estas experiencias electrónicas, notamos que en las definiciones de los participantes sobre las interacciones corporales hay elementos comunes y repetitivos asociados a los valores de la Nueva Era, los cuales nos interesa precisar para profundizar sobre las comunicaciones en los contextos electrónicos.¹⁵ En primer lugar, así como en el caso de la Nueva Era, el “énfasis en la circulación permanente transforma, como una clave...” (Carozzi, 2000: 83) y regula las relaciones humanas, los discursos y las identidades de los practicantes y la organización de todo este circuito de actividades terapéuticas y pedagógicas (Carozzi, 2000); esa misma clave del fluir y la circulación de la energía se constituye como valor y como horizonte para los convocados a las pistas electrónicas. Recordamos en los comentarios de Vero la presencia de una energía que circula (o que debe circular) transformándose en una dinámica vincular y comunicativa entre todos los *dancers*. La proximidad física no es condición para entrar en interacción con un *otro* (sin necesidad del acompañamiento de la palabra hablada): la comunicación energética puede trascender el grupo de amigos o conocidos y conectar desconocidos pero compañeros de baile. De esta ma-

¹⁴ Por diversas razones notamos durante el trabajo de campo que los bailes son experiencias transformadoras para los *dancers*, al provocarles un gran impacto emocional y repercutir en la constitución de su interior, su ánimo y hasta de su bienestar. Tomlinson considera que la cultura de la *rave* brinda a los participantes la posibilidad de un “escape”, “terapia”, “catarsis”, donde la gente dice que olvida sus problemas (Tomlinson, 1998). De manera similar, Gore afirma que se vuelven formas positivas de escapismo de las restricciones de la cotidianidad (Gore, 1997); y para Voirol, los adeptos se “sienten bien” y “liberados” y el baile les permite evacuar tensiones de la cotidianidad (Voirol, 2006).

¹⁵ La vinculación entre la música *dance* y la Nueva Era constituye un eje analítico recurrente en la bibliografía especializada (Gore, 1997; Pini, 1997). En este caso, retomando esas relaciones analíticas, tratamos de precisar en qué sentido más específico en el contexto electrónico se actualizan valores asociados a la Nueva Era.

nera, estar implicados en un mismo “campo energético” favorece “la puesta en diálogo” entre los participantes. Como se señaló anteriormente, a veces ni siquiera los contactos visuales son necesarios para que la circulación de la energía los ubique en una interacción. Rodrigo, “viejo animal nocturno”—según se presenta (por haber pasado los 40 años y tener “mucha noche”)—comenta que está totalmente convencido de que él puede “levantar” o “agitar cualquier pista” con sus silbidos y con su energía desplegada ya que sabe dónde ubicarse estratégicamente para que su onda y energía lleguen a todos los rincones, estimulando a todos a seguir bailando.

En segundo lugar, estas interacciones se delinean en función de otras relaciones establecidas por el marco del movimiento de la Nueva Era: la “elisión de las jerarquías de poder” (Carozzi, 2000: 87); y específicamente en el caso del *dance* en articulación a las siguientes dos cuestiones. Por un lado: rasgos de la clave antijerárquica que Carozzi señala afectando la organización de los talleres del movimiento que estudia (por ejemplo, roles que se imaginan intercambiables entre alumnos y pacientes), son asimilables a características valoradas de la escena *dance* donde el anonimato del *dj* (lo *faceless*), su desinterés por “la fama” y por un reconocimiento de su persona (de su nombre), su bajo perfil, la preponderancia de la obra por sobre el autor son significados como gestos de autenticidad. Esta organización musical considera que las relaciones entabladas entre públicos y músicos son más (o deben ser) igualitarias¹⁶ que las propias de otras escenas musicales (como en el *rock*) donde las ideas de un *rock-star* o de un *frontman* o de un escenario elevado visualmente se destacan.

Por otro lado, así como Carozzi argumenta para el caso de la Nueva Era que la inversión de las jerarquías de poder se aplica a la jerarquía corporal otorgándole a la cabeza poder sobre el cuerpo (Carozzi, 2000), en las pistas *dance* la primacía del cuerpo también es evidente en las descripciones de los mismos bailarines. Aquí, en las referencias sobre lo placentero, el disfrute, el bienestar, inclusive para aquellos que el baile es liberador y una experiencia transformadora en lo anímico o emocional, el cuerpo y sus sensaciones se anteponen (o se deben anteponer) a todo lo que pueda ser interpretable como “lo racional”, “lo cerebral”. Aun para aquellos que “bailan con la mente”, el cuerpo es destacado como lo sustancial de la interrelación musical en el sentido de que no es “lo racional” lo que rige y le dicta al cuerpo cómo moverse, sino que es una mente que se deja llevar, se abandona o descansa en lo corporal. La liberación y el placer lo sentirán aquellos que, como decía

¹⁶ Lo que provoca la idea de una acentuación de la música y del baile como objetivos y conceptos centrales y decisivos del *dance*.

Rodrigo, “puedan poner pausa adentro de la cabeza y se dejen llevar [...] sientan la música [...] para los que no le tenemos miedo a dejarnos llevar y bailar libremente”.

Vinculado a todo lo ya mencionado y en articulación con una comunicación “más allá de las palabras”, la generación de una “buena energía” y su circulación (que tornan los eventos electrónicos en “fiestas electrónicas”) también está pendiente de un tipo de disposición actitudinal/anímica/valorativa de los bailarines que entiendo puede sintetizarse en la idea de “tener buena onda” o “buena vibra” en la pista *dance*. En una de las ediciones de las fiestas electrónicas Moonpark de 2009, Juampi (un joven porteño, estudiante universitario, de apenas 20 años que se autodefine como amante del *rugby* y las buenas fiestas) asegura que no necesita hablar con sus amigos durante toda la noche para saber cómo la están pasando o qué siente cada uno, porque siente la “buena vibra de todos”; sin embargo, que cada uno a su vez tiene que devolver esa “buena onda recibida” para que ésta siga circulando y así “todos la pasemos bien”. Su amigo asiente esta explicación y acota que para darse cuenta de quién tiene buena energía, “sólo basta sentirla, dejar que te atrape [...] que te pase así como de lado a lado (mientras se puntea el pecho y la espalda)... y ahí la vas a sentir”.

En estas menciones respecto del baile como interacción entre los participantes *dance* no se especifican ideas de coreografías determinadas. Los movimientos corporales más bien se vinculan con las disposiciones de los bailarines que permitan percibir esa energía y sentirse “cómodos”, “libres”, “connectados” y a la vez compartiendo un mismo propósito: disfrutar en los propios términos de cada uno. De esta manera, los bailes referidos al inicio del artículo son participaciones igualmente posibles y facilitadoras de la circulación energética en el mismo grado y medida, aun en su pluralidad y diferencia. En su heterogeneidad, todos coinciden en responder ante las exigencias de lo establecido como “buena onda” que precisa los límites de una participación esperada. La libertad y la comodidad con la que uno puede expresar la propia experiencia electrónica, o bien “el poder hacer lo que a uno le nazca” o “bailar lo que me pinta”, en palabras de Francisco y Facundo, respectivamente, se destacan como uno de los principales atractivos de este tipo de propuestas musicales y de baile. Así, en las entrevistas realizadas y las conversaciones entabladas con diferentes *dancers* durante el trabajo de campo, encontramos que la confirmación de una “buena fiesta” y de la diversión no se corresponde con exigencias determinadas de participaciones modélicas respecto de movimientos o coreografías. Una “buena fiesta” y una verdadera pista electrónica se asocian a la existencia de un clima de distensión, libertad, comodidad donde cada uno puede intervenir “viviendo su propio via-

je”,¹⁷ “haciendo lo que a cada uno le pinte”. Las expresiones corporales personales ajustadas a la propia sensibilidad del sujeto se consideran contribuciones valoradas porque representan la puesta en acto del respeto de un deseo propio: “bailar como me nace” o “como me pinta”.

En este sentido, “tener o ser buena onda” conforma una disposición actitudinal o anímica con la que el bailarín coopera para una “buena fiesta” y de la cual depende en principio su disfrute y luego el de sus compañeros de baile, como más adelante se observará. Perseguir entonces los dictados de los deseos propios (por ejemplo sobre cómo moverse) ante una interpelación musical específica son significados como gestos de una aproximación sintonizada con uno mismo, con lo que ese bailarín quiere hacer, ser o sentir. La experimentación de un estado de libertad y comodidad permitirá, según las alusiones verbales de estos *dancers*, desatar nuestros deseos, conectarnos con quienes queremos ser durante esa “noche”, con nuestro propio ser, esencia o interior verdaderos. En otras palabras, en los comentarios recogidos: ser un buen bailarín se define en función de una disposición anímica y actitudinal del participante que, en el mismo movimiento de encuentro consigo mismo, se orienta en una comunicación hacia los otros y así se relanza —multiplicada— la “buena vibra”.

En la misma clave interpretativa en que se heterogeneizan las posibilidades de participación dado que permite ajustar cada movimiento corporal a deseos personales, deben comprenderse los bailes de los compañeros de pista. Por eso, versiones tan distintas del baile electrónico se encuentran igualmente orientadas en cuanto a las comunicaciones e interacciones con uno y con los otros. En este punto es que decimos que la “buena onda” es también una disposición valorativa: comprender que “cada uno está en la suya”, “que cada uno la flashea como quiere” y que nadie te mira porque a nadie le importa lo que estás haciendo, según me explicaba Rodrigo. Al igual que Nacho (un joven *dj* uruguayo de visita en el país), mientras al mirar juntos a una chica sentada en el piso con las piernas abiertas alineadas en un mismo eje y moviendo los brazos en alto con gracia y delicadeza comenta: “mirá cómo le pega a esa el viaje [...] qué loco [...] increíble [...] qué distintos somos todos, ¿no?”. En estos contextos, movimientos

¹⁷ Es común que por parte de los bailarines las experiencias de baile sean expresadas como “viajes”, “trances”, “entrar/estar en su mundo”. Inclusive algunos tratamientos bibliográficos se refieren a la experiencia de bailar o estar en una pista *dance* del siguiente modo: entrar en “otra dimensión”, “estar colgado”, “entregarse”, “sensación de auto-abandono”, “descubrirse”, “salir del cuerpo físico” (De Souza, 2006); “sesiones de abandono físico y psíquico” (Pujol, 1999), “transe maquínico” (Ferreira, 2008); “viajar/volar”, “ingresar al mundo privado” (Blázquez, 2009a y b).

que un espectador ajeno asociaría con habilidades gimnásticas o describiría como destrezas propias de una bailarina clásica, se resignifican y quedan totalmente integrados al baile como parte de los pasos de ese bailarín. Igualmente, en dos oportunidades distintas mientras tomaba notas en un papel sobre mis observaciones, se acercaron bailarines a compartir que a ellos también “les pasa lo mismo mientras bailan”, sienten una “inspiración”, la necesidad de escribir los pensamientos o sentimientos sentidos durante el baile.¹⁸

La libertad con la que se representan las participaciones en las pistas electrónicas es un valor ponderado positivamente por estos bailarines. Muchos de ellos asocian el fenómeno *dance* con la síntesis de valores que fueron emblemas del movimiento *hippie* de la década del sesenta, como paz, amor, unión y respeto.¹⁹ Sumado a esto, no sólo lo refieren como un espacio o un tiempo de libertad y comodidad, a su vez lo consideran un ambiente inclusivo y liberador. Brevemente, en este sentido, Lenarduzzi destaca que la cultura *dance* proporciona una suerte de vía de escape a la prisión del género y la sexualidad al constituirse como espacios que desplazan la subordinación del baile a la lógica tradicional de “cacería” poniendo a las mujeres en un lugar de “presas” (Lenarduzzi, 2010). A su vez, también puede ser igualmente liberador e inclusivo para un hombre, según lo remarca Matías: “ahora todos los pata duras podemos salir a bailar sin que nadie nos diga nada”.

Para finalizar, en las referencias verbales de los bailarines respecto de sus participaciones en las pistas de baile y sobre sus experiencias electrónicas es recurrente que la libertad, la comodidad, la aceptación de la diferencia, la tolerancia, lo inclusivo y la unión en la diversidad se tematicen como valores morales atractivos y propios de este fenómeno musical y de baile, además de constituirse como categorías de apreciación de los mismos eventos electrónicos por parte de su concurrencia.

¹⁸ La escritura por lo tanto, en medio de una pista de baile, así como arquear la espalda hacia atrás hasta tocar el suelo con los dedos de las manos, son interpelaciones posibles y como tales no provocan sorpresa o son disruptivas en estos encuentros.

¹⁹ De Souza (2006) y Coutinho (2005) también señalan la presencia de estos valores en sus investigaciones etnográficas en Montevideo y Brasil, respectivamente. Por su parte, Reynolds refiere los valores: amor, paz, unidad y positividad (1998). Otros autores atribuyen a la cultura *dance* valores similares: para Belloc se celebra “la diferencia” (1998); para Pujol: “En materia de bailes sociales, las fiestas de despedida del siglo xx tienen sabor a tolerancia” (Pujol, 1999: 367)

Movimientos observados junto a las palabras y otras palabras habladas

En términos generales, las referencias a las comunicaciones en las pistas electrónicas son recurrentes en gran parte de distintos tratamientos en la bibliografía especializada (Pini, 1997; Belloc, 1998; De Souza, 2006; Voirol, 2006; Blázquez, 2009a y b; Lenarduzzi, 2010). Allí, es consensual que se resalte la idea de una “preponderancia de la comunicación corporal” entre la convocatoria; y son frecuentes las semejanzas entre las descripciones verbales de los bailarines sobre sus propios movimientos y sensaciones, con las explicaciones dadas por los investigadores. De este modo, las palabras habladas de los bailarines y músicos se presentan como puntos conclusivos y exclusivos de aquello que sucede o se observa en las pistas electrónicas. Sin embargo, en este trabajo queremos subrayar este tipo de comunicaciones no verbales que los bailarines remarcán en sus palabras como una tematización construida como pauta de apreciación propia de este fenómeno musical y de baile.

Asimismo, estos abordajes notan las ausencias de coreografías y las referencias de los bailarines sobre la libertad y pluralidad de sus movimientos como una particularidad de estos eventos de baile. Pero esa libertad referida al movimiento es observada por estos tratamientos sólo a través de la palabra hablada de los bailarines. El análisis de la libertad y variedad de estos movimientos se encuentra entonces mediada únicamente por dicha palabra. En este sentido —y en la misma línea de interrogación planteada por Carozzi en relación con el “aprender a no saber bailar tango” (Carozzi, 2009)— en el *dance* es pertinente interrogar la libertad, la pluralidad y la naturalidad de los bailes como aprendizajes y construcciones discursivas que acompañan los movimientos de los participantes. Así, si en las secciones anteriores, luego de una breve presentación de la música electrónica de pista de baile, situamos el valor preponderante que adquieren las interacciones no verbales en distintas referencias verbales de los bailarines y cómo esto se constituye en una de las principales particularidades que definen al *dance*, queremos ahora profundizar la problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento en los contextos musicales y de baile electrónicos incorporando al análisis las siguientes preguntas enlazadas entre sí y surgidas también a partir de mi trabajo de campo en diálogo con las lecturas de los materiales bibliográficos mencionados.

En primer lugar, durante el desarrollo del trabajo de campo, además de registrar y analizar aquellas articulaciones verbales a través de las cuales los *dancers* y músicos explican sus bailes y delimitan cómo son sus partici-

paciones en las pistas electrónicas, una de mis tareas consistió en describir sus movimientos corporales a partir de mis observaciones. Para ello, traté de responder cuáles eran los movimientos corporales de estos bailarines que acompañaban las referencias verbales antes detalladas, cómo eran sus bailes independientemente de sus descripciones verbales sobre sus movimientos.

En paralelo al discurso bastante generalizado respecto de la libertad y heterogeneidad de las expresiones corporales anteriormente mencionado, noté la posibilidad de trazar ciertos patrones de dinámicas y movimientos estandarizados recurrentes entre los bailarines y también entre los distintos eventos *dance* asistidos, lo cual condujo a interrogar aquellos principios explicitados como propios de las pistas *dance*: “cada uno baila lo que le pinta” y “hay tantos bailes como bailarines haya en la pista integrándola”. Como resultado de una primera aproximación hacia la sistematización de ciertas regularidades en estos eventos y bailes, encontramos:

- La posibilidad de bailar solo, en pareja (varón-varón, varón-mujer o mujer-mujer) o en grupos mixtos u homogéneos (con o sin contacto físico entre sus miembros). Y ninguna de estas combinaciones define los vínculos entre los miembros ni cuestiones relativas al género o la sexualidad. Comúnmente en el baile en parejas o grupal, los miembros se disponen enfrentados y próximos entre sí. Los grupos pueden subdividirse en subgrupos más pequeños o en parejas.
- En términos generales, los desplazamientos corporales laterales no son significativos. Se trata de bailar “en el lugar” y en espacios reducidos y variables según la cantidad de personas en la pista de baile.
- En la *performance* de un mismo *dancer* es frecuente la alternancia entre la repetición de movimientos y su innovación, por ejemplo cambiando la periodicidad, velocidad o intensidad con la que se combina repetición e innovación de los movimientos.
- Habitualmente los movimientos consisten en giros o medios giros en el lugar mientras se rebota de modo continuo, desplazando el peso del cuerpo alternativamente entre las piernas separadas aproximadamente al ancho de hombros. En caso de alineación de las piernas, el balanceo corporal será más lateral; en caso contrario será hacia delante y hacia atrás. Los impulsos corporales básicamente se originan en las piernas y los hombros, sin comprometer tanto el movimiento de la cadera.
- Algunos bailarines “traducen” en una expresión física o interpretan corporalmente lo que los sonidos les sugieren. Esto puede ser imitando la técnica para tocar un instrumento (como por ejemplo tocando percusión)

o bien jugando con el cuerpo haciendo coincidir los movimientos con sonidos.

- Otros *dancers* mantienen sus codos flexionados mientras sus brazos se agitan a los lados del torso, que se mantiene inclinado hacia delante. La cabeza y el cuello también se mueven de forma repetitiva como si se reiterase un gesto corporal de negación.
- Mayormente los varones en sus bailes se mantienen más agachados o inclinados hacia delante, y también siguiendo movimientos más enérgicos e intensos que las mujeres.
- En menor medida, hay bailes que no se corresponden con esa suerte de marcha aeróbica continuada. Estos *dancers* levantan sus brazos por arriba de sus cabezas, se impulsan con movimientos pélvicos, ondulan sus columnas, realizan elongaciones o movimientos que requieren gran flexibilidad corporal. Se suman a ellos aquellos que durante sus bailes se mueven imperceptiblemente: con ambos pies apoyados todo el tiempo y balanceándose hacia los costados.

En segundo lugar, a partir del trabajo de campo noté la recurrencia de otra serie de “palabras habladas” enunciadas por *djs* y bailarines que, aunque fueron enunciadas en entrevistas y conversaciones por fuera de la situación de baile y de la noche, de alguna manera también estaban acompañando los movimientos electrónicos o al menos deben ser abordadas como “nuevas palabras habladas” que se agregan a sus otras descripciones sobre la experiencia de libertad, comodidad y pluralidad en el estar en una pista *dance*. Entonces: ¿cuáles son y qué dicen esas “nuevas palabras habladas” que no fueron recogidas en instancias nocturnas y de baile, y que tampoco se parecen a lo que destacan las anteriores verbalizaciones de *djs* y bailarines ni a las consideraciones principales de la bibliografía especializada en relación con la comunicación y el estatuto de la palabra hablada en los contextos electrónicos, pero que se refieren a las pistas electrónicas? Algunas de estas “nuevas palabras habladas” escuchadas son:

- “Los nuevos”, “los que no entienden nada”, “los que vienen a cualquier otra cosa”:
- En algunas de las conversaciones y entrevistas, ante un pedido de descripción sobre la convocatoria que reúnen los eventos electrónicos, las contestaciones de distintos *djs* y bailarines²⁰ son coincidentes en que

²⁰ Resulta importante aclarar que durante el trabajo de campo las conversaciones y entrevistas que se realizaron fueron a *djs*, bailarines, dueños y organizadores de eventos y locales

“el ambiente *dance* ya no es lo que era”. Muchos de ellos, con un tono nostálgico por un pasado dorado de las décadas del ochenta y el noventa y críticos de la actualidad del circuito electrónico aseguran —como *dj* Pan— que actualmente a la mayoría de la convocatoria no les interesa la fiesta ni la música, y que muchos de ellos ni siquiera saben lo que es ir a bailar, lo hacen porque es una moda. Apreciaciones similares son repetidas aun entre públicos de distintas edades y eventos. Más allá de un tono nostálgico, para muchos de ellos, por sus comportamientos en las pistas de baile, es fácil identificar a “los nuevos” (a quienes se les atribuye la ignorancia de no saber de qué se trata este fenómeno musical). Rodrigo los describe como los que “vienen a levantarse minitas”, “los que no entienden nada”, “los que no la vivieron”, a quienes la música no les interesa porque ni saben qué *dj* es el que está tocando.

— “Sacados”,²¹ “zarpados”, “pasados” y “quemados”:

Sí bien en las distintas referencias de bailarines y *djs* la relación entre el baile electrónico y los consumos de ciertas drogas legales e ilegales se plantea en un abanico de posibles vínculos variables (desde una mutua determinación o asociación estrecha hasta su presentación como dos experiencias diferentes y a veces hasta opuestas entre sí), en las explicaciones de los entrevistados también es frecuente que clasifiquen como “zarpados”, “pasados” o “quemados” a quienes, según ellos, abusan del alcohol o de sustancias ilegales (principalmente cocaína, ketamina, LSD y *popper*). Para un joven *dj* amateur, son los que se ponen al lado del parlante porque van al “reviente directo”, “les da lo mismo estar ahí o estar en cualquier otro lado”. Por su lado, Mariano (un mecánico dental de 33 años y de la zona oeste de la provincia), lamentándose, asegura que dejó de ir a ciertos eventos *dance* (como los *after hours*)²² porque son un “depósito de quemados” y “sólo van los que quieren seguir la joda por la joda misma, para tener un lugar donde seguir tomando [...] Se mueven porque todo lo que se han metido los mantiene en pie si no se caen como moscas”. Y para Sergio (un seguidor del *techno* de 42 años

bailables de distintos géneros, edades, procedencias socioeconómicas y con distintas trayectorias biográficas-musicales.

²¹ En su etnografía sobre las pistas de baile cordobesas, Blázquez menciona comportamientos no adecuados que son descriptos como “sacados”. Y que estar “pasado de vuelta” impide el autocontrol (Blázquez, 2009a y b).

²² Los *after hours* son lugares, bares, fiestas a los que se puede concurrir a partir de la madrugada o a primeras horas de la mañana para continuar “la noche” luego del cierre de las discotecas, boliches, clubes y festivales.

y dueño de una radio de Núñez), quedarse vomitado en un rincón, dormirse arriba de un parlante no es pasarla bien, algunos “ni saben dónde están”. Para otros comentarios similares, los comportamientos de algunos “pasados” o “quemados” resultan “molestos”, “corta mambo”, “invasivos” porque empujan a los compañeros de baile, requieren un mayor espacio para desplazarse en sus bailes, bien porque a veces “se ponen pesados” y “te ponen de mal humor”, en palabras de Vero. En este tipo de observaciones notamos la presencia de algunos límites que estarían evaluando, jerarquizando y regulando unas participaciones más aceptadas frente a otras.

— “Ravers”, “boli-ravers”, “esquiadores” y “robots”:

Otra serie de comentarios que también dan cuenta de participaciones diferenciales en las pistas electrónicas, las precisamos a través de estas nociones. *Dj* Cristiano (de larga trayectoria y experiencia en la escena *dance* local) se queja de la pérdida de glamour en las pistas de baile, ya que mucha gente va a bailar sin saber exactamente lo que eso es; en las chicas eso lo observa en su escasa preocupación por la ropa: “ahora van como recién salidos del gimnasio, un asco [...] eso está matando la escena”. La vestimenta deportiva también para el recientemente iniciado *dj* Nicolás (de 22 años y del centro de la ciudad) muestra claramente “quiénes son los robots de cada lugar” que se visten de ese modo para estar cómodos, se mueven iguales y como “maquinitas” todos saltando en el mismo lugar con cierta rigidez en el torso y agitando repetitivamente los brazos con los codos flexionados en ángulo recto. La inflexibilidad del cuerpo y la poca variación en los movimientos muchas veces también son evaluadas como participaciones diferenciales en un sentido “de menor categoría”; para Maxi son los que se mueven como “muertos”. Y son igual de criticados que aquellos que inclinan el cuerpo hacia delante, mantienen la mirada hacia el piso, agitando los brazos al lado del torso. La noción de “boli-ravers”²³ marca participaciones de baile (y a veces también de una producción estética) visualmente menos aceptadas y en algunas medidas menos admitidas, donde los movimientos además de ser repetitivos se evalúan principalmente como rígidos, “toscos”, de escasa variación y alta exigencia aeróbica. Otras de las formas de clasificar negativamente este tipo de movimientos es describir a los bailarines como

²³ Para facilitar la comprensión de esta noción aclaramos que, en Argentina, los insultos racistas tienen como referencia la negritud afro y el fenotipo indígena, muchas veces centrado en la población de origen boliviano (que, dicho sea de paso, no se distingue necesariamente del fenotipo de los habitantes de las provincias y zonas más pobres de este país).

“esquiadores” o “los que esquían” por la similitud que encuentran con la posición y los movimientos de los brazos exigidos por la actividad de esquiar sobre la nieve. Inclusive algunos comentarios afirman que eso “no es una forma de bailar sino de monear”.

Finalmente: ¿qué podemos concluir si articulamos ambos grupos de observaciones (el primero sobre las recurrencias en los movimientos y dinámicas en las pistas *dance* y, el segundo, sobre “otras o nuevas palabras habladas” de *djs* y bailarines referidas a los bailes y participaciones electrónicas diferenciales) constitutivos también de la problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento en los contextos *dance* de la ciudad de Buenos Aires? La lectura que proponemos pretende articular aquello que puede ser señalado como regular respecto de algunos de los movimientos corporales de los bailarines junto con aquellas otras verbalizaciones que asimismo acompañan los comentarios de estos *dancers* respecto de sus *performances* y que entran en tensión con aquellas representaciones del *dance* como una escena (especialmente de baile) totalmente libre, sin consignas coreográficas o participaciones modélicas a seguir y principalmente corrida/al margen de la mirada (evaluadora) de los *otros*.

En este sentido, en las pistas electrónicas donde se desarrolló el trabajo de campo encontramos que aquellos movimientos menos ondulantes, con menos variaciones durante la sesión de baile, con reiterados saltos en el lugar o una marcha más aeróbica, con el cuerpo inclinado hacia delante por el arqueo de la espalda y la flexión de rodillas y codos en ángulo recto, mayormente son correspondidos con aquellas participaciones clasificadas (evaluadas negativamente) de los “*boli-ravers*”, “esquiadores”, “robots” y “*ravers*”. Lo mecánico, repetitivo, la escasa alternancia entre pasos, el exceso de demanda de resistencia aeróbica, en términos generales, se aprecian por gran parte de los otros bailarines como movimientos no estilizados y participaciones diferenciales (“con poco brillo”, “deslucidas”, “poco personales”, “muy iguales entre sí”, según distintos comentarios de bailarines y entrevistados) en las pistas electrónicas porteñas. En paralelo, entonces, con la idea que cada uno “baile como le pinte” de la que depende no sólo el propio disfrute sino parte del de los compañeros de baile, se despliegan una serie de evaluaciones, jerarquizaciones y apreciaciones sobre lo que los *otros* hacen o no hacen que compromete un abanico de alternativas y descripciones que abarcan desde consideraciones en tono nostálgico y comparativo, remarcando quiénes son “los nuevos” o los que “no saber bailar” (son quienes en definitiva “no conocen” cierta esencia, autenticidad del fenómeno o bien se muestran indiferentes o ignorantes ante el acto de distinguir a un buen *dj* de uno malo,

una buena época de una mala época del *dance*), hasta apreciaciones negativas y descalificadoras (en términos de moralidad) sobre las *performances* de los *otros* asegurando que son “boli-ravers” o bien, directamente que lo que ellos hacen “no es bailar”.

Consideraciones finales

Este trabajo se orientó hacia la problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento en los contextos electrónicos *dance* en la ciudad de Buenos Aires. Para ello, luego de una breve presentación sobre estas producciones musicales y eventos de baile, indagamos cómo las comunicaciones en las pistas de baile son explicadas y definidas por sus integrantes. Asimismo, esto nos permitió precisar las expectativas de bailarines y *djs* respecto de los eventos electrónicos en términos de interacción con la música, con los compañeros de baile y con ellos mismos.

Igualmente, en este trabajo desarrollamos algunos interrogantes que nos permitieron identificar recurrencias observadas relativas a los movimientos corporales de los participantes y dinámicas desplegadas en pistas electrónicas porteñas, y esbozar una primera aproximación hacia su sistematización. Asimismo, tomamos en cuenta otra serie de verbalizaciones y comentarios de *djs* y *dancers* que, acompañando también sus bailes y *performances* electrónicas, tensionan las interpretaciones (verbales) tan extendidas y consensuadas relativas a la libertad, la multiplicidad de movimientos y suspensión de la mirada del *otro* como características propias de los contextos y pistas electrónicas *dance*.

Por último, luego del anterior recorrido analítico, queremos destacar las siguientes consideraciones y, en parte, sugerirlas como posibles orientaciones a evaluar en futuros abordajes del fenómeno *dance*, y en especial de sus bailes en el contexto local. En primer lugar, considerar que “la noche” o la situación de baile son instancias de observación y construcción de datos no excluyentes de otros momentos de interacción e intercambio con músicos y bailarines. La habilitación de otros espacios y lugares de interacción (en particular los diurnos y por fuera de las pistas de baile) con las personas en este caso, me permitió “escuchar” nuevas palabras que también estaban acompañando sus *performances* en las pistas de baile y visibilizar nuevas dimensiones vigentes en la modulación de esos bailes.

En segundo lugar, tener presente que el rol atribuido a la ausencia de la palabra hablada como forma de subrayar la preponderancia de lo corporal en este tipo de interacciones musicales, es constitutivo de la representación de

estos bailarines y músicos tanto de la especificidad del *dance* como de sus expectativas en sus participaciones y concurrencias a estos eventos de baile.

Por último, teniendo en cuenta la pluralidad de bailes encontrados, entiendo que los bailes electrónicos tampoco pueden ser analizados a través de dimensiones binarias y excluyentes (mental/corporal, individual/colectivo, con drogas/sin drogas, bailar con uno/bailar con otros), sino tomando todas ellas como variables posibles y simultáneas de las experiencias de bailarines, inclusive para un mismo *dancer* y durante un mismo evento electrónico o noche. De esta manera, el bailar *dance* puede ser a la vez conexión con uno, con el propio interior, y una alternativa de conexión con los otros; un baile solo y en soledad por momentos y un baile en pareja o grupal de complemento de movimientos, por otros; la posibilidad de experimentar “algo nuevo” o bien la búsqueda de repetir “lo conocido”; bailar para seducir y acercarse a un *otro* como encontrar allí la fuga ante algunas exigencias sociales para los géneros.

Recibido: diciembre de 2014

Revisado: junio de 2015

Correspondencia: Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín/ Zapiola 1024/Planta Baja C./C.P. 1426ATV/Ciudad Autónoma de Buenos Aires/Argentina/correo electrónico: guadagallo@hotmail.com

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Belloc, Bárbara (1998), *Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana*, Buenos Aires, Perfil Libros.
- Blázquez, Gustavo (2009a), “(Des)Hacer las identidades: ejercicios para una teoría preformativa de las subjetividades”, presentado en Encuentro Dilemas de la Cultura: la Tentación de las Ideologías Contemporáneas, Córdoba.
- Blázquez, Gustavo (2009b), “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: etnografía en la pista de baile”, presentado en II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, Salta, 23 al 25 de septiembre.
- Blázquez, Gustavo (2008), “Cuarteteros y electrónicos: subjetividades juveniles y consumos musicales”, en Eva da Porta y Daniel Saur, *Giros teóricos en las ciencias sociales y humanidades*, Córdoba, Comunicarte, pp. 99-106.
- Braga Bacal, Tatiana (2003), *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropología Social.

- Carozzi, María Julia (org.) (2012), “Introducción: 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 M. J. Carozzi (org.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Gorla, pp. 7-45.
- Carozzi, María Julia (2010), “Los que bailan también hablan: problematizando la relación entre palabra y movimiento en las clases de tango milonguero de Buenos Aires”, ponencia presentada en las VI Jornadas sobre Etnografía y Métodos Cuantitativos del IDES, Buenos Aires.
- Carozzi, María Julia (2009), “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, *Religiao y Sociedade*, vol. 29, año 1, pp. 126-145.
- Carozzi, María Julia (2005), “La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires”, *Revista Cuestiones Económicas y Sociales*, año III, núm. 6, pp. 73-86.
- Carozzi, María Julia (2000), *Nueva era y terapias alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Carozzi, María Julia (1999), “La autonomía como religión: la Nueva Era”, *Revista Alteridades*, año/vol. 9, núm. 18, julio-diciembre, pp. 19-38.
- Collin, Matthew (1998), *Altered State. The History of Ecstasy Culture and Acid House*, Londres, Mackays of Chatham plc.
- Coutinho, Tiago Cavalcante (2005), *O êxtase urbano: símbolos e performance dos festivais de música eletrônica*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociología e Antropología-Instituto de Filosofia e Ciencias Sociais-Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- De Souza, Gabriel (2006), *Montevideo electrónico*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Ferreira, Pedro Peixoto (2008), “Transe maquinico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista”, *Horizontes Antropológicos*, año 14, núm. 29, junio, pp. 189-215.
- Gallo, Guadalupe (2012), *In Coco We Trust. Club, casa y proyecto: experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires*, Buenos Aires, Flacso-Argentina, tesis de maestría, no publicado.
- Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson (2003), *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- Gore, Georgina (1997), “The Beat Goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture”, en Helen Thomas (ed.), *Dance in the City*, Nueva York, St. Martin’s Press, pp. 50-67.
- Leff, Laura, Milena Leiva y Alejandra García (2003), “Raves: las fiestas del fin del milenio”, en Ana Wortman (coord.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía, pp. 183-204.
- Lenarduzzi, Víctor (2010), *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al*

- cuerpo, la música y el baile en la “escena dance”*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires, tesis de doctorado.
- Pini, María (1997), “Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine”, en Helen Thomas (ed.), *Dance in the City*, Nueva York, St. Martin’s Press, pp. 111-129.
- Pujol, Sergio (1999), *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé.
- Reynolds, Simon (1998), “Rave Culture: Living Dream or Living Death?”, en Steve Redhead (ed.), *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*, Oxford, Blackwell, pp. 84-93.
- Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan University Press.
- Tomlinson, Lori (1998), “This, Ain’t no Disco”... or Is It? Youth Culture and the Rave Phenomenon”, en Jonathon S. Epstein (ed.), *Youth Culture. Identity in a Postmodern World*, Londres, Wiley-Blackwell, pp. 195-211.
- Voirol, Jérémie (2006), “Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, núm. 25, mayo, pp. 123-135.

Acerca de la autora

Guadalupe M. Gallo se encuentra adscrita al CONICET/IDAES-UNSAM. Sus áreas de interés son el estudio etnográfico de distintos fenómenos sociales y culturales referidos a producciones musicales y de bailes sociales en el contexto local. Entre sus publicaciones están “Pistas electrónicas *dance*: analizar la sinergia entre música y baile”, en Ma. Julia Carozzi (compiladora), *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, Buenos Aires, Ediciones El Gorla-EPC, 2015; así como “Introducción”, en Pablo Semán y Guadalupe Gallo (compiladores), *Mezclar, gestionar, relajar. Modos de vida y escenas musicales*, Buenos Aires, Gorla-EPC, 2013.