

Presentación

*Emiliano Gambarotta**

*Ana Sabrina Mora***

*Christian Muleka Mwewa****

*Mariana Sáez*****

Las discusiones que atraviesan a este dossier tuvieron su puntapié inicial en el panel titulado “Prácticas artísticas, culturas subalternas: la legitimación de un arte”, el cual fue organizado en septiembre de 2017 por el *Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación, Sociedad* (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET, Argentina), como una de las cuatro instancias del ciclo de conferencias “Cuerpo, estética, política”. Punto de origen pues las tres exposiciones que allí se realizaron constituyeron el primer núcleo del presente dossier para la revista *Revista Tempos e Espaços em Educação*, en tanto los interrogantes en torno a las

* Doctor en Ciencias Sociales (UBA, Argentina), Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSaM) y Licenciado y Profesor en Sociología (UNLP). Investigador del CONICET (Argentina), con lugar de trabajo en el IDAES-UNSaM, Docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y miembro del *Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad* (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). E-mail: emiliano-gambarotta@yahoo.com.ar.

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

*** Doutor em Ciências da Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) com estágio doutoral na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (2008); Mestre em Formação de Profissionais de la Formación (Máster Erasmus Mundus, MUNDUSFOR, 2009 – UINÃO EUROPÉIA) pela Universidad de Granada-Es; Universitat Rovira i Virgili-Es e Universidade do Porto-Pt. Professor na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Sociedade (UFMS/CPTL). E-mail's: christian.mwewa@pq.cnpq.br; christian.mwewa@ufms.br

**** Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET), en el marco del cual desarrolla investigaciones sobre artes escénicas y performáticas. Se desempeña como docente en las Cátedras de Etnografía I (FCNyM, UNLP), Trabajo Corporal (FBA, UNLP) y Metodología de la Investigación en Artes (ETLP). E-mail: marianasaezsaez@gmail.com

artes de circo (Mariana Sáez), al capoeira (Christian Muleka Mwewa) y al candombe (Manuela Rodríguez), junto con las discusiones y debates que allí mantuvimos, nos impulsaron a no detenernos en esa primera y fructífera instancia. Antes bien, buscamos ampliar la interrogación sobre los problemas conceptuales a los que la tensa relación entre prácticas artísticas y subalternidad nos había enfrentado. Es entonces de ese interés y de la concomitante búsqueda de nuevos interlocutores que surge el presente dossier.

Los diez textos que lo componen dialogan entre sí de múltiples maneras, expresando la interconexión subyacente a sus distintas preguntas de investigación, la inquietud común que los alienta. Sin embargo, hay cuatro tópicos que se destacan particularmente, los cuales aun cuando atraviesan al conjunto de los textos aquí reunidos, manifiestan una presencia de especial fuerza en algunos de ellos. Esto último nos da la oportunidad de proponerle al lector o lectora una secuencia de lectura, aun cuando –como el “lector salteado” de Macedonio– se pueda comenzar allí por donde el dedo (o cursor) primero caiga.

Hablar de prácticas subalternas, aún cuando estas sean artísticas y puedan aspirar a grados de autonomía, implica poner en juego, desde la conformación misma de la problemática, una dimensión política. Ésta constituye un hilo conductor a través de los diversos artículos, pero es en los textos de Ana Sabrina Mora y de Manuela Rodríguez donde semejante cuestión adquiere una formulación singular, que la sitúa en un plano principal de la interrogación por ellas elaborada. En efecto, ambos textos sortean la habitual oposición maniquea que subsume a las prácticas y a los cuerpos que las concretan en la dicotomía entre resistencia y dominación, para en cambio mostrarnos cómo esas prácticas y esos cuerpos se hacen públicos, apropiándose de un espacio que de esta manera (y no sólo por ser una plaza o una esquina de la ciudad) se torna público. En esta línea, Mora nos sitúa ante una de las tensiones constitutivas de la política en la modernidad, aquella que tiene lugar entre la instancia pública y la privada. Vía para su abordaje del *break dance* y de la danza contemporánea, que nos permite

preguntarnos si, ante lo que Sennett llama el “declive del hombre público”, ¿no cabe comenzar a problematizar otros posibles modos de publicidad, como aquél que generan los cuerpos reunidos en la calle, las prácticas que concretan y que así se apropian de la ciudad, la tornan un espacio común? Es esa transubstancialización la que genera que, como señala la autora, “bailar en la calle no es sólo bailar en la calle”. Por su parte, Rodríguez nos lleva a las calles uruguayas, a observar cómo el candombe las ocupa, visibilizando en el espacio público a esa práctica subalterna, poniendo a los subalternos en el lugar que *formalmente* es propio de todos. En un proceso que entreteje un aprendizaje realizado en lo cotidiano, en contextos familiares, propios del *oikos*, con el acceso a lo público. Espacios que se apropian no en tanto individuos (por ejemplo, al realizar alguno de los múltiples trabajos que se realizan en la vía pública), sino como un colectivo, en su constituirse en grupo.

Semejante visibilización de las prácticas subalternas y de sus practicantes no acontece únicamente cuando se sale a la calle, sino que también se la puede rastrear como el producto de múltiples pequeñas (y no tan pequeñas) instancias que se produjeron a lo largo de una extensa historia de tales prácticas. Un segundo tópico, entonces, nos lleva a preguntarnos ¿cómo se tornaron legítimas?, lo cual es también preguntarnos ¿qué contienen ellas aún hoy, en su materialidad como prácticas, de subalternidad? Eje que atraviesa en especial al texto de Mariana Sáez, al de Gonzalo Pérez Monkase y Alexandre Fernández Vaz y al de José Luiz Cirqueira Falcão. El primero de los cuales aborda la historia del circo en la Argentina, que es también analizar la historia de legitimación de una práctica subalterna. En un recorrido que comienza en las primeras décadas del siglo XIX, con la tensión entre el circo y el llamado “teatro refinado”; pasando por la relevancia del “circo criollo”, cuyo atractivo lo lleva incluso a constituirse en un puntal de la identidad nacional (argentina); hasta arribar a la que quizás sea la modalidad predominante en la actualidad: el arte circense, no sólo aquél que tiene lugar en los teatros sino también (y tal vez sobre todo) aquellas prácticas artísticas que se realizan, una vez más, en la calle. Historia esta que nos lleva a interrogarnos, ¿puede

el circo, su específica modalidad artística, abandonar completamente el lugar subalterno que tanto tiempo ha ocupado?, ¿es eso lo que lo constituye en una instancia de resistencia? Lo cual es también preguntarse ¿la legitimidad que ha conquistado sólo pudo concretarse a costa de la pérdida de su dimensión resistente? Por su parte, Pérez Monkase y Fernández Vaz estudian al circo y su relación con prácticas (corporales) legítimas desde otro ángulo, al ponerlo en relación con la gimnasia y, más en general, con las prácticas orientadas a la educación de los cuerpos. Su trabajo, centrado en acontecimientos de la segunda mitad del siglo XIX en Uruguay, permite vislumbrar cómo en dicha educación tiene, por supuesto, un lugar central el Estado (a través del sistema educativo y del ejército), pero también hay lugar allí para prácticas subalternas, como las del circo. En este marco, ¿cabría plantearse la posibilidad de una historia de la educación subalterna de los cuerpos?, que no ha de ser concebida con la educación de los cuerpos subalternos. Por su parte, Falcão nos permite asir la otra punta de esta madeja, al mostrarnos cómo la progresiva y creciente legitimación del capoeira conlleva la reinención de esta práctica. Ello a partir del estudio de la historia de su institucionalización, con especial referencia al Brasil. Historia en la cual la creación de grupos en los que se concreta la transmisión de esa práctica, el crecimiento de tales espacios y del número de sus practicantes, le permite al autor proponer una articulación entre ésta y las prácticas educativas, introduciéndola como contenido en el sistema de enseñanza formal. Así, volvemos a la relación entre una práctica subalterna (¿el capoeira todavía lo es?, nos obliga a preguntarnos Falcão) y la educación de los cuerpos, pero ahora viendo cómo la legitimidad obtenida puede incluso volverla parte del curriculum escolar.

Estos análisis de los procesos de legitimación tienen su anverso en un tercer tópico: la pregunta sobre si las prácticas subalternas entrañan necesariamente una dimensión disruptiva de las lógicas dominantes y, concomitantemente, si su legitimación llevaría a la pérdida de dicha dimensión. Pregunta que podemos hacerle a las ideas vertidas por Christian Muleka Mwewa, por Mariana del Mármol y por Mônica G.T. do Amaral,

Cristiane Correia Dias y Daniel B. Olmedo Tejera. Donde el escrito de Muleka nos advierte sobre cómo hemos de evitar caer en el automatismo según el cual, en la actualidad, el capoeira seguiría siendo una práctica subalterna, pues esto no sólo la descontextualiza (al no ver, por ejemplo, su actual carácter internacional, en tanto practicada en más de 120 países), sino que también sesga la mirada acerca de lo que de esa práctica se espera. Más aún, podemos preguntarnos: esa descontextualización que la fija como práctica subalterna, ¿no lleva, antes que a un proceso de empoderamiento a través de ella, a que se reproduzca el juicio subalternizante sobre sus practicantes (de quienes se espera un cuerpo negro cuya gramática gestual pareciera sumirlos aún en la naturaleza)? ¿O la posibilidad de globalizar esa práctica sería una instancia de legitimación capaz de romper con el carácter subalterno que se le adjudica tanto a la práctica como a los practicantes? El texto de del Mármol, a su vez, retoma algunas de estas cuestiones pero poniendo el foco en la que quizás sea la única práctica (salvo la danza contemporánea, incluida por Mora en su artículo), de entre las que se estudian en este dossier, que no cabe considerar "subalterna": el teatro. Pero se trata de ese teatro que reivindica para sí el carácter de "independiente", haciendo de esto una marca identitaria que es también una contraposición para con el teatro comercial y el dependiente del Estado, en una manifestación más de esa oposición que es constitutiva de los campos artísticos, según lo señalará Bourdieu en *Las reglas del arte*. Este foco en lo independiente permite detectar cómo allí se "hace de la necesidad virtud", en tanto se representan las limitaciones con las que esa práctica teatral se topa (ligadas a la propia situación de subordinación) como un conjunto de rasgos que cimentan la legitimidad misma de esa práctica para sus practicantes, apuntalando así sus identidades. La descripción así realizada nos lleva a preguntarnos si con esta lógica ¿no están acaso los actores reproduciendo su situación subalterna, tanto en su capacidad de despliegue como de llegada al público?, ¿no atenta esto contra su pretensión de educar a ese público (tarea en la que el Estado tiene un rol protagónico), así como contra las expectativas por una recaudación que permita, al menos, "la obtención de dinero a modo

de remuneración por el trabajo" (lógica propia de los circuitos comerciales)? El tercero de los textos vinculados a este tópico se enfoca, también, en cómo la "resistencia" que se le adscribe a una práctica puede tornarse un rasgo identitario de sus practicantes, en este caso de los *rappers*. Pero la investigación no se detiene en ese primer paso, sino que avanza para mostrarnos cómo la técnica implementada en esa práctica, el "montaje" que los *rappers* ponen en juego (volviendo así directamente a las tesis que Walter Benjamin planteara hace 80 años), permite condensar su visión cuestionadora de lo instituido, en una gesto estético-político que amplía la dimensión estrictamente musical. Esta oportunidad de visitar el clásico debate entre Benjamin y Th. W. Adorno nos plantea el interrogante: ¿es posible una disrupción de lo instituido dentro de las lógicas de la industria cultural que entrañan no sólo el carácter mercantil de los videos en los que el montaje se pone en juego, sino también la misma expansión de la cultura de los países dominantes (el rap estadounidense) sobre países periféricos, haciendo de ese elemento una instancia de la constitución de los grupos subalternos?

Sin embargo, no sólo en relación con la industria cultural cabe analizar a estas prácticas subalternas sino también, como varios de nuestros textos ya lo adelantaron, con la educación y, más específicamente aún, con la formación (*Bildung*). Tal el cuarto y último tópico, el cual subyace especialmente a los textos de Tiago Lazzarin Ferreira y de Daniel Orlando Díaz Benavides. Aquél se interroga por la posibilidad de introducir en esa formación elementos de la cultura subalterna, pero evidenciando cómo tales elementos no pueden reducirse únicamente a aquellos que quien ya está formado (docente) considera como significativos (el jazz), sino que ha de dar cuenta de la interpelación proveniente de los propios estudiantes (incluyendo el rap), para por esta vía ampliar su mundo estético. Semejante problemática acarrea el que nos preguntemos si el lugar que el jazz no consiguió (no del todo) tener en el aula y que sí obtuvo el rap ¿se debió tan sólo a un cambio generacional (entre docente y estudiantes) o bien ese material cultural que es el jazz puede haber perdido su potencia subalterna al haberse legiti-

mado culturalmente? Finalmente Díaz estudia la más tradicional cuestión de cómo la formación como bailarín o bailarina (de la marinera norteña, propia del Perú) implica una cierta relación con el cuerpo, con su vestimenta y sus gestos. Pero su texto también nos permite vislumbrar como una práctica subalterna puede, a través de su legitimación, constituirse a un mismo tiempo en un elemento relevante de la identidad nacional y en una instancia de disputa identitaria intra-nacional, en este caso, entre la región norteña del Perú y la capitalina Lima. Esta tensión centro-periferia dentro de la periferia acarrea el interrogante: ¿es posible hallar prácticas subalternizadas dentro de las prácticas subalternas?

En el cruce entre estos diversos tópicos encontramos tres ejes fundamentales: arte, subalternidad, cuerpo. Un análisis de las resistencias asentadas en las prácticas subalternas, pero también un interrogante sobre si eso que el actor percibe como resistencia no termina conduciendo a la reproducción de su posición subalterna. Mientras que cuando los actores simplemente se juntan a bailar, se tornan grupo en ese acto, haciendo política de una manera distinta, apropiándose del espacio al que, a través de sus prácticas, tornan público, es decir, produciendo lo público, la cosa pública o, al decir de los romanos, la *res publica*.