

Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010

Guadalupe Gallo y Pablo Semán
(UNSAM)

1. Introducción

La fiesta tiene lugar en un espacio relativamente excluyente de la ciudad: cerca del río en un local rodeado de grandes avenidas, espacios verdes y muy poca edificación, y escasas líneas de ómnibus que faciliten la llegada de los que no tienen auto o dinero para taxis. Sin embargo, es notorio que una parte del público, caminando casi un kilómetro y esperando el transporte público, hace un sacrificio enorme para superar esa barrera y hacerse presente, redondeando así la composición social del evento: desde ayudantes de peluquería de la periferia hasta artistas de escenas estéticas privilegiadas, desde los que apenas cumplieron 18 años hasta los experimentados de 40 años que son una minoría considerable, destacada y destacable.

El lugar es gigantesco: un rectángulo de casi 400 metros de largo por 150 metros de ancho. En la mitad de uno de los lados largos del rectángulo un escenario de 30 por 15 metros da lugar a los equipos de sonido, pantallas de proyección visual y al montado de la cabina del disc jockey (dj). Frente a ese gran espacio rectangular, están los guardarropas, los puestos de venta de bebidas energizantes, alcohólicas y sobre todo el agua mineral que compensa la deshidratación que traen el baile, el calor y las drogas. La fiesta empieza, lentísimamente a las 12 de la noche, con el público como desentumeciéndose y preparándose. Para algunos, la fiesta comenzó antes en una previa en la casa de alguno del grupo, o en bares en los que se bebe y espera un “buen horario” aquel en que las sustancias que han ingerido hagan los efectos esperados o aquel en que se supone que la fiesta se pone mejor. La mayor parte

ocupa lugares que raramente abandonaran a lo largo de la “nochada” que se extenderá hasta por lo menos las 7 de la madrugada. En pequeños grupos mixtos, forman rondas y dejan las mochilas en el suelo, algunas en el centro, formando una mesa improvisada de la que se servirán para preparar y compartir drogas y bebidas a lo largo de la noche (en ellas llevan, además, abrigos para la salida, ropas para cambiarse y producirse en el lugar, algunos muñecos, caretas, anteojos de sol, juguetitos o colgantes de lucecitas, vinchas de colores y golosinas que reponen azúcares y subrayan el valor de la infantilización simbólica). Así muchas veces, como si fueran niños de un jardín de infantes, marcan el espacio con una insignia o lo cierran con una cuerda o cinta fluorescente, para que nadie del grupo se pierda o para que nadie ajeno al grupo ingrese sin pedir permiso en nombre de una confianza que la ideología general del evento autoriza, pero la práctica particular regula de forma un poco más dura. Muchos se adornan con cintas fluorescentes o vinchas con antenitas ‘actuando’ una infancia que en ese acto se reivindica, como signo de infantilidad, de pureza, de apertura, y por qué no, de un polimorfismo sexual que tal vez, abarque, entre sus gamas, la propia indiferencia.

El baile comienza de a poco y se formula el terreno para un encuentro entre sexualidades y religión que es tal porque uno y otro término se encuentran y se redefinen. No queremos afirmar con esto que sexualidad y religión estén separados tal como lo indicaría el sentido común que piensa que sexo y religión se excluyen porque, por ejemplo, el catolicismo desautoriza cualquier sexualidad que no sea la del matrimonio y aun, la procreativa. La religión desde siempre ha sido una metonimia de la sexualidad: un solo himnario pentecostal o católico alcanzarían para entender que esa separación es más que una realidad algo a ser interpretado sintomáticamente. Lo que sí queremos decir, en cambio, es que sexualidad y religión se encuentran en la música electrónica a condición de redefinirse en sí mismas y recíprocamente en un régimen específico de junción/separación.

Los centramientos dominantes (básicamente los de generación y educación estética), harían definir a la música electrónica como un género extraño, en el límite de la no música. “Ruido que rompe la cabeza” pueden sentir muchas personas a primera oída. Y si esto ocurre no es por casualidad sino por una serie de propiedades contraconvencionales de la música electrónica que alimentan de forma sistemática esta interpretación. El volumen que debe ser lo suficientemente alto como para que el sonido adquiriera una fisicalidad, un

peso, una concreción que trasciende los decibeles de la gran mayoría de eventos o presentaciones de otros géneros musicales. La activación de un espectro específico de gamas sonoras y el desarrollo de un volumen que interpela la respiración y el ritmo cardíaco están llevados a niveles extremos. La duración de las piezas, que trasciende los parámetros más conocidos, es ella misma algo extraordinario: si hay algo en esto de una estética polémica y conscientemente excesiva, veremos que este rasgo también es importante en cuanto al uso que permite y promueve: una duración específica del placer y el esfuerzo del baile. El proceso de descomposición, combinación, reconstrucción y rearticulación de géneros, obras y sonidos que se expresa en set¹, educa y recluta adeptos, por efecto del mismo juego que origina la composición: la presentación desconocida o novedosa de lo –ya– conocido (es decir, un mismo sonido, una misma pista, una misma obra utilizada, intervenida, combinada y exhibida diferencialmente en diversas presentaciones puede ser dotado de distinta significación) amplía tanto el conocimiento de lo antiguo como el aprendizaje de lo nuevo. El espacio de la música electrónica, por estas características, pero también el uso intenso, consciente, variado y combinado de recursos audiovisuales (luces, imágenes, textos, audios, sirenas y voces en *off*), por la centralidad del baile y por la presencia y variedad de drogas y sustancias de estimulación, constituye un espacio eminentemente multisensorial en el que articulaciones técnicas, sonoras y químicas en diálogo con diversas orientaciones verbales y paraverbales ofrecidas por diversos mediadores contribuyen a modular la experiencia.

Dicho esto podrá entenderse la especificidad con la que resulta pertinente la noción foucaultiana de dispositivo en tanto arreglo heterogéneo de hechos materiales y simbólicos que, en una localización singular de lo social, crea disposiciones que se transmiten y articulan transversalmente. Ya también puede entenderse hasta dónde sus características de contingencia y falta de teleología consciente están combinadas por el hecho de que su desarrollo histórico ha tornado a sus actores concientes de algunas de sus consecuencias y, por lo tanto, hasta cierto punto, capaces de manipularlas (de esto, especialmente, nutren su oficio los dj: ellos saben o creen saber que

¹ La noción de set corresponde a la idea de sesión musical, en la cual el dj además de seleccionar los sonidos –en un sentido genérico– musicales para su presentación, los combina, descompone y recompone e interviene en ellos de manera singular de acuerdo con su gusto, estilo musical, técnica, posibilidades tecnológicas y materiales.

pasa en la pista y qué consecuencias tendrá su intervención). Nos interesa subrayar a partir de esto en nuestra tesis en este trabajo: la música electrónica, en tanto dispositivo, permite el encuentro y el desarrollo específico de sexualidad y religión y, a través de ello, incide en la expresión y constitución renovada de las culturas juveniles tal como éstas fueron retratadas en su vínculo con el rock o la cumbia.

2. Apuntes sobre la música electrónica en la Argentina²

Del rock chabón a la música electrónica

Durante los años '90, fue notable para varios autores el hecho que algún momento³ podía sintetizarse como el de la llegada al rock de otros oídos y otras voces⁴. En el encuentro entre los sectores populares y el rock se constituía una posibilidad de queja, un ejercicio de la nostalgia y de la rebeldía que daba cuenta de las transformaciones que había cambiado las perspectivas existenciales de los jóvenes del gran Buenos Aires: desde la crónica nativa de la inviabilidad del proyecto de trabajo (o el del ascenso a través de la educación y el trabajo) hasta el cuestionamiento de la legitimidad de esas vías en la glorificación de “ilegalismos” que van del robo a la formulación de un tiempo totalmente ajeno a la agenda disciplinada del trabajador clásico. Eso mismo que apareció en el rock tuvo un paralelo (y una relativa retroalimentación) con la cumbia y, de alguna manera fue una de las más fuertes expresiones del modo en que las transformaciones sociales aceleradas y consolidadas en los años '90 se constituyeron como experiencia y fueron inscriptas simbólicamente en la

2 La constitución de la escena de la música electrónica nacional como objeto de investigación en las ciencias sociales es un fenómeno en conformación relativamente reciente. Debe mucho a un grupo de investigaciones pioneras con las que la nuestra dialoga, desde una posición de aprendizaje. Más allá de sus diversas orientaciones y problematizaciones relativas a la cultura *dance* argentina, debemos mencionar los aportes de Laura, Leff, Milena, Leiva; y Alejandra, García (2003); Fabián Beltramino (2004), Clara Camarotti (2004), Bárbara Belloc (1998), y, fundamentalmente, las de Gustavo Blázquez (2009) y el equipo de investigación que dirige en Córdoba; y la de Víctor Lenarduzzi (mimeo, 2009). Asimismo, aclaramos que los análisis incluidos en este artículo sobre el fenómeno local de la música electrónica se enmarcan en el desarrollo de un trabajo de campo y de investigación que se encuentra actualmente en curso.

3 Un tratamiento más detallado de esta cuestión haría ver el carácter problemáticamente dualista de esta afirmación que sólo vale en tanto es una convención comprensible.

4 Sobre este punto nos basamos en Semán (2006) y Semán-Vila (1999).

trama social⁵. Lo que viene sucediendo en los últimos años con la música electrónica puede ser considerado como una forma complementaria y contrastante de articular el vínculo sociedad y música: la que inscribe y realza en la sociedad, elementos propios del giro liberal que asumió la sociedad argentina desde los años '90 en adelante, incluyendo aquí el hecho de que ese giro se afirmó no sólo de forma controvertida sino, también, el mismo, en polémica con el pasado más lejano y con la propia llegada de los sectores populares al rock. No sólo nos referimos a algo que podía preanunciarse con los sucesos de Cromagnón y sus efectos en el mundo del rock (las críticas retrospectivas al género, endilgándole “pobreza” y por ello, casi la culpa del incendio, algo que pudo ser descrito como un inicio de una venganza de clase y que abría espacio a una renovación temática y estilística que privilegiaría el intimismo por sobre lo social, lo estilístico por sobre el sentimiento). También a elementos que más que reaccionar traían, con anterioridad a esos hechos, de forma tan insistente como definidora y definitiva, algo nuevo a la escena: un grado nuevo de desarrollo en una agenda individualista, hedonista y cuestionadora de formas existentes de las diferencias de género y orientación sexual que, por la vía del espacio de la música, puede, incluso, transmitirse a otros grupos sociales. De cierta forma estamos pensando en lo que trajo al mundo de los jóvenes el lado cultural “liberal” de la época del neoliberalismo, aun cuando éste se combine de formas variables y contrastantes, con su faz social y económica excluyente: la música electrónica no es el neoliberalismo pero comparte con su época énfasis individualistas y esto tampoco excluye que su discurso igualitario y pluralista (“multicultural”), se haya visto sometido a contradicciones, tensiones e inflexiones etnoclasistas en su masificación argentina; así no fue ni casual ni extraordinario que cuando la Creamfields edición 2007 se realizó en el autódromo de la Ciudad de Buenos Aires, en un marco que ampliaba al máximo la convocatoria, el uso de la expresión despectiva “negros” para los recién “llegados” por parte de los “establecidos”, arreciara o que en estos mismos años, los “puristas” cerraran sus fiestas y las llevaran a lugares lejanos y privados como campos o quintas.

Una imagen para cerrar este panorama: es todo un síntoma que, a final de los '90, la música de los shoppings fuese casi indefectiblemente el rock y que

5 Martín (2008), ha elaborado un descripción de la cumbia en la que puede observarse este paralelismo. En Míguez-Semán (2006) puede seguirse un raciocinio que encuadra los desarrollos del rock y la cumbia en la década de 1990 en el marco del discernimiento de mínimos comunes denominadores históricos de la cultura de los sectores populares.

hoy lo sea de forma sistemática la electrónica: del predominio de un género masivo se ha pasado a otro, asociados, cada uno de ellos, con *ethos* diferentes. El del rock ha sido mínimamente descrito. El de la música electrónica escasamente y es lo que intentaremos hacer de una forma deliberadamente genérica, mostrando contraposiciones cuya nitidez se tornará mucho menos evidente en la exposición más detallada que solo será posible con el avance de la investigación actualmente en curso. Describiremos algunos elementos de ese *ethos* en su vinculación con ideales individualistas fuerte, renovada y originalmente enfatizados en los últimos 20 años (así como, de forma incidental, en su relación de contradicción y complemento con la llegada de los sectores populares al rock y con la propia trayectoria del rock en la Argentina).

Algunos hitos de la música electrónica en la Argentina

Si bien la incorporación de recursos propios de la música electrónica se inicia en 1960, es hacia 1980 que surge una escena con lenguaje electrónico en la Argentina por la influencia de exploraciones pioneras de grupos como Virus, Los Abuelos de la Nada, o proyectos artísticos de músicos como Daniel Melero, que, entre tantos otros, ofrecen una propuesta tanto estética como musical totalmente novedosa respecto de lo que hasta entonces abarcaba el rock nacional⁶. El surgimiento de esas nuevas estéticas y lenguajes musicales —que tenían al baile, como una de sus principales inquietudes y tematizaciones— no fue un acontecimiento sin antecedentes ni conflictos. Por el contrario, tuvo que ver con importantes quiebres y discontinuidades en relación con el uso de tecnologías aplicadas a la creación musical, a redefiniciones respecto de lo entendido como música y como músico, y a las pautas de disposición de espacios de socialización juveniles para las presentaciones musicales. Así, la escena local de la música electrónica no debe sus orígenes a un hecho fundacional determinado sino a la convergencia de factores (tendencias musicales, estéticas y artísticas en general, posibilidades tecnológicas y modalidades de consumo y socialización nocturna y juvenil) que permitieron la desestabilización, erosión y multiplicación de formas de encuentro y consumo musical juvenil.

⁶ Sergio Pujol, en su libro *Historia del baile. De la milonga a la disco*, señala que en la historia argentina en materia de bailes, el fenómeno de las *raves* y de la música electrónica del fin del siglo XX constituye verdaderamente lo nuevo y no reciclado, diferente a los espacios anteriores destinados a la música de baile.

Durante los inicios de la década del '80 en varias de las discotecas y lugares bailables como Rainbow, Palladium, New York City, se destinaba un momento acotado y marginal de la noche –podía ser antes del cierre de la discoteca– a las nuevas tendencias musicales (“lo nuevo”, “lo raro”, “lo interesante” y entre ellas “lo más electrónico”) que aún no tenían muchos adeptos y que ya comenzaba a diferenciarse del gusto por y las influencias de “lo pop” y “lo disco”. Los jóvenes congregados, más allá de la preeminencia de los recursos electrónicos en la producción musical y de las clasificaciones –siempre problemáticas– entre los géneros musicales, encontraban al baile, a la expresión corporal, como elementos decisivos de su gusto y lo relacionan estrechamente con el nacimiento de la “cultura electrónica local”. Por ejemplo, algunas de estas discotecas contrataban a jóvenes *dancers* que, producidos con ropas de estética futurista e impactante, bailaban durante toda la noche sobre los parlantes de la discoteca y actuaban a su vez, a modo de nacientes relacionistas públicos, la tarea de convocar y reclutar un *target* específico.

A mediados de los '80 y principios de los '90, se multiplican las pistas porteñas y los espacios de música electrónica que estaban orientados para un grupo minoritario de “entendidos”. Al mismo tiempo grupos musicales como El Signo o Los Encargados desarrollaban la exploración musical con máquinas. El circuito electrónico se estabilizaba como opción y referente musical y estético dentro de la “noche porteña” y se heterogeneiza (en espacios, en propuestas artísticas, vertientes o subgéneros y en horarios ya que surgen los primeros after hours⁷) dando espacio a debate que tensionan la movida dance, como por ejemplo las discusiones sobre lo “mainstream” y lo “underground”, lo “alternativo” y lo “masivo”, la “discoteca”, “el club”, “el boliche”, “anonimato” o “reconocimiento” del dj. Algunos de esos espacios pioneros y luego referentes de la cultura *dance* hasta la actualidad fueron: Club Caniche, Bar Bolivia, Age of Communication, Ave Porco, Morocco, El Dorado, New York City, El Cielo, Bs As News, Pachá, el *after hour* K2. Asimismo, para estos años, la figura del dj y su responsabilidad en la conformación de una “buena pista de baile” adquieren mayor entidad y un carácter propio que lo distancian de las figuras la del musicalizador o el sonidista.

⁷ Inicialmente los *after hour* eran lugares, bares, boliches o fiestas a los que se podía concurrir –y continuar “la noche” o la “fiesta”– luego del cierre de las discotecas al amanecer.

La música electrónica se afianza en los '90 aunque el fenómeno no debe reducirse a las fiestas electrónicas y *raves*⁸ ni al momento histórico en que desarrollan las primeras ediciones de estos eventos. Se replican ediciones ya instaladas de distintas fiestas electrónicas, organizadas por institutos o centros culturales como el Instituto Goethe y la Fundación Proa; y se llevan a cabo las primeras *raves* como las Underground Park, la Buenos Aires Dance Parade, entre otras que cuentan con convocatorias que superan en sus inicios las 2000 personas en cada encuentro (Lenarduzzi, mimeo, 2009). La extensión y consolidación de la escena y circuitos electrónicos locales implicaron a su vez el inicio de una etapa de formalización de la producción de “la noche electrónica” y de sus distintos eventos a través del surgimiento de personalidades y figuras encargadas de su organización. Hacia fines de la década del '90, se vuelven frecuentes las visitas de djs internacionales y la utilización del espacio virtual para el intercambio de información de la “cultura electrónica”, y la promoción de los eventos (Lenarduzzi, mimeo, 2009).

En los 2000, y a pesar del horizonte igualitarista y plural que se autoatribuye el movimiento ligado con la música electrónica se tornan manifiestas las tensiones derivadas de su masificación. Por un lado surgen eventos y fiestas multitudinarias como las Creamfields (con su primera edición en el 2001) y proliferan espacios en los cuales la música electrónica es la principal referencia. Por otro lado los insatisfechos critican la masificación, la pérdida del espíritu originario y redefinen los espacios de la fiesta de forma selectiva y socialmente excluyente (buscan reductos poco masivos, realizan fiestas con baja promoción y selecta convocatoria, e incluso convocan eventos anti-Creamfields que son para “los entendidos”, “los underground”, “los no vendidos”, “los clubbers”, la representación de lo auténtico y esencial de la cultura *dance*. Más allá de estas tensiones (que se radicalizan con la expansión y de la música electrónica como modelo de evento musical y de referencia estética que trasciende al sector juvenil) la heterogeneización de circuitos electrónicos, también dio lugar a un mercado local de productores, agencias de djs, sponsors, en diálogo con la escena y mercados internacionales⁹.

8 Fiestas o reuniones electrónicas (originarias del Reino Unido a finales de la década de los '80) en general en espacios poco habituales donde los *ravers* (los convocados) persiguen nuevos modos de difusión y de consumo musical que incluyen entre otras cuestiones: consumos de sustancias ilegales, extendidas jornadas de baile y música, la presentación de varios djs, amplios espacios para moverse y bailar,

9 Lenarduzzi (mimeo, 2009) reseña este fenómeno que también constatamos en nuestra investigación con la multiplicación de los eventos, los lugares, las escuelas, los aspirantes a dj, y la circulación mercantilizada de las más diversas referencias y producciones de la “cultura electrónica”.

3. Religión

En el dispositivo que organiza la música electrónica, la “espiritualidad” es interrogada y traída a colación por varias vías. Las describiremos brevemente para poder transmitir una convicción: el espacio música electrónica dialoga con el mismo sedimento cultural en el que opera la religiosidad de la Nueva Era (entendiendo a ésta como un conjunto de representaciones, prácticas e instituciones que priorizan los valores de la autonomía individual, la crítica al dualismo y al racionalismo occidental y la reivindicación del carácter holista de la experiencia humana y, en su universo simbólico, la continuidad entre el yo, la inconsciencia y la divinidad, y la inmanencia de lo sagrado)¹⁰.

a- La oposición entre la frivolidad atribuida al baile y la sustancialidad atribuida a la música para escuchar, un clásico de las culturas juveniles aparece aquí reelaborada y superada en una síntesis compleja (esta tensión que se plantea en los estudios sobre música juvenil, en general, tiene expresiones exacerbadas en la Argentina en que hasta hace 20 años la tensión entre la disco y el recital atravesaba la experiencia juvenil)¹¹: bailar ya no es superficial, o pasatista: bailar maratónicamente es, para muchos nativos, además de un compromiso estético que sólo se concreta en la duración, un procedimiento de desconexión y liberación tan importante como la afirmación de una identidad en el despliegue de una performance y una visualidad. Prescindir de los demás, prescindir del tiempo corriente, prescindir de la utilidad y la funcionalidad es un camino de ascesis que, apoyado en la repetición extendida, permite el descentramiento reconocido como tal, el olvido de los condicionamientos más inmediatos, la reflexión, favorecida por el tipo de disposición y distancia que desencadena la música (ésta desnaturaliza el mundo sonoro conocido y rearticula las relaciones de los sujetos con los estímulos sonoros).

10 La vinculación de la religiosidad de la Nueva Era con la serie de tendencias sociales y culturales contemporáneas que enfatizan la autonomía ha sido destacada por Carozzi (1999). Amaral (2000) ha destacado el elemento de inmanencia de lo sagrado y expectativa de transformación que retenemos en nuestro argumento como una característica importante del paralelismo entre la música electrónica y la sensibilidad de la religiosidad *New Age*.

11 Ésta es una propiedad que atañe a algunas generaciones y círculos de los asistentes, y más débilmente a los más recientes y masivos. La tensión que señalamos, además, no implica que no haya habido hace 10, 15 o 20 años jóvenes que escucharan rock y fuesen a bailar. Sin embargo queremos recoger en este señalamiento hechos como en el que se condensan la existencia de la categoría despectiva “punchi-punchi”, que muchos jóvenes usan para describir la música electrónica. Éste es un índice del grado en que, incluso en la actualidad, se mantienen los diacríticos que recordamos y que aun cuando ellos no sean la totalidad de la experiencia presionan en su constitución.

Pero aun, sin apoyarse en esta posibilidad, el baile, la progresiva puesta entre paréntesis del mundo es un camino que suele ser presentado y vivido como un cambio de foco, que invoca una dimensión de reencuentro en un plano superior, trascendente o inmanente, pero más allá del sí mismo cotidiano y, al mismo tiempo como un ejercicio de libertad.

En esto, como también en la postulación de la unidad indisoluble entre el cuerpo y la mente, se encuentran los paralelismos con la religiosidad de la Nueva Era.

Y vinculado con esta dimensión terapéutica, como con las diversas afirmaciones del valor de la autonomía (el liderazgo democrático del dj, o el ejercicio de reconexión con un sí mismo más profundo que el yo egoísta e individual se encuentra la reivindicación de la experiencia, de vivir la fiesta como un ritual que es el soporte de una expectativa y posibilidad de transformación personal y de nuevos vínculos interpersonales).

b- Otra característica que podemos destacar, en el mismo sentido, es relativa al lugar simbólico y práctico del dj. La fiesta es, idealmente, un evento singular e irrepetible que no tiene guión previo a ella misma. La secuencia musical (set) sería así el efecto de un arreglo “democrático” de la escena musical. Es que la fiesta sigue un guión que se presenta muchas veces como resultado de un diálogo: el dj “ve” la pista y la pista “ve” al dj, y se comunican a través de la música propuesta y su aceptación en el baile. El peso de los ideales democráticos de la dirección de la fiesta, la presentación del dj como un facilitador o catalizador que a diferencia del músico tradicional de cualquier tipo horizontaliza las relaciones con un sujeto que ya no es mero público, sino parte activa de la producción de la fiesta (Gore, 1997; Braga Bacal, 2003; de Souza, 2006, Blázquez, 2009), también presenta familiaridad con las estructuras de la religiosidad de la Nueva Era (Pini, 1997). En uno y otro caso la autonomía es el valor privilegiado en una presentación que minimiza simbólicamente el poder del músico.

c- Cada fiesta, idealmente, es una unidad, habitada por un espíritu que se invoca e incorpora en ese diálogo explícito. Las drogas pueden ser parte de este proceso, que de cierta forma recuerda a la experiencia de la larga procesión, caminar, prescindir, tomar nota de lo verdaderamente importante, reconcentrarse en uno mismo hasta verse en otras conexiones que las habituales. Con o sin drogas, puede suceder aquello que una obra de teatro sobre djs ponía en boca de una protagonista de la escena electrónica: “... y una noche, una noche... vi a

Dios”¹². Eso que era dicho con ironía, porque se sabe al mismo tiempo inesperado (para una escena tan hedonista y “moderna”) y remanido (para una época en que éstos son muchas veces los escenarios de la epifanía), también era pronunciado con una emoción que autentificaba una sinceridad que, al menos en nuestro registro, resultaba comprometida. La significación del baile como experiencia, transformadora y de liberación, puede observarse cuando uno de nuestros informantes rememorando su elección por la música electrónica expresa que, para él, esta música “es sinónimo de baile y de estar bien”. En el caso de Iván, el baile no sólo es dotado de un efecto terapéutico liberador (“uno puede hacer lo que le parezca, lo que le nazca al tratarse de un baile sin reglas”), sino que también es combinado con el consumo de ciertas drogas en un uso sistemático de experimentación anímica (Iván, nuestro informante, cuenta que está haciendo la “terapia de la pepa” que consiste en tomar ácido lisérgico [LSD] todos los fines de semana para estabilizarse emocionalmente y para poder estudiar) y resulta en una expresión necesaria, como un indicador de bienestar: “si no vengo a bailar es porque algo me pasa, trato de venir acá al boliche al menos una vez al mes y si no bailo en casa... ”¹³.

Que el baile pueda tener un sentido espiritual también aparece destacado en el hecho de que esta dimensión es buscada más allá de los efectos producidos por las drogas y estimulantes tanto legales como ilegales, en esta dirección se orientan las propuestas llamadas Fiestásanas organizadas por el dj Cristian Trincado bajo la consigna de no consumir ninguna de esas sustancias. Para ellos no se trata de una oposición moral respecto de estos consumos, lo que se privilegia es el movimiento a partir de y por la música y no por otro tipo de motivaciones o impulsos externos o químicos. Lo que se privilegia, también, es el punto de llegada: el éxtasis, el cambio de estado a través del baile, una nueva disposición energética individual y colectiva.

No son las drogas en sí mismas las convocantes, lo que permite la circulación de la energía en una pista de baile, lo que habilita la comunicación con el dj, lo que eleva, seduce o transforma. La categorización de una “buena fiesta” puede o no estar acompañada del consumo de drogas, estimulantes o bebidas alcohólicas, pero aquello que es excluyente en su definición es la presencia del baile.

12 Carla Tintoré “Disc jockey”, Teatro Sarmiento, 2008, también en www.archivotellas.com.ar

13 Es toda una cuestión deslindar estos usos de lo que está implicado en lo que aparece reportado como “adiciones”. Para este artículo hemos dejado de lado casos en los que las adicciones y compulsiones varían dan lugar a dimensiones de sufrimiento específico.

Pero todos estos paralelismos no deben ocultar algo que en la comparación debe ser dilucidado como diferencia: el espacio de la música electrónica absorbe estos elementos sin pretender una sistematización, ni una forma de institucionalización regular y continua. Si mucho del sentido de la experiencia de la música electrónica recorre caminos paralelos e isomórficos a los de la religiosidad de la Nueva Era debe observarse que esos caminos se recorren hacia horizontes diferentes. La Nueva Era acumula, integra y codifica y produce nuevas síntesis de ideologías espirituales apuntando a describir, prescribir e incorporar duraderamente adeptos a distintos tipos de organizaciones. La música electrónica, parcialmente, hunde sus raíces en el mismo período histórico en que se origina la Nueva Era, el de una reelaboración de ideales contraculturales, pero, mas allá de coincidencias y distancias, se presenta nómada: las fiestas, los djs, los públicos circulan y de la experiencia algo quedará sin que haya una obsesión por el cultivo de la fidelidad, el anclaje, la duración de la experiencia (aunque esto no quiere decir que no se presenten, por otro lado, criterios de evaluación exigentes de esas experiencias). Esto, además de lo que plantearémos en relación con la sexualidad, conforma un límite en cuanto a la posibilidad de igualar los sentidos en juego.

Un texto raro de Bourdieu (1986:105) define con claridad las propiedades de la coyuntura histórica en que produce sus efectos la dialéctica que liga agentes y campos. En él afirma: “el desmoronamiento de la frontera del campo religioso” se une con “una redefinición de la división del alma y el cuerpo y de la división correlativa del trabajo de cura de almas”. En ese contexto, encontramos el fin del monopolio del sacerdote, el relevo del mismo por el dj, el escritor, el médico espiritual, porque tenemos el fin de la esfera de la religión como campo de los bienes de salvación definidos a partir de la separación alma-mente-cuerpo y porque también está cuestionada la regla de la división de las especialidades y sus incumbencias. La música electrónica, de la producción a la recepción, aparece como la oportunidad para que la disociación entre el campo de la religión y el de la diversión sea cuestionada. Ella lidia con la división de la experiencia, de hecho, rechazando, la separación religión, espectáculo, arte, etc. Y por otra parte, lo hace en un marco en que las definiciones nativas, como las de la religiosidad de la Nueva Era, cuestionan la idea de una trascendencia de lo divino y se disponen a la búsqueda de recursos y procedimientos para encontrar lo “divino”, en la tierra, en lo humano en el baile y en el sexo.

4. Sexualidad

El espacio de la música electrónica está habitado por sujetos que hacen apuestas e inversiones plurales en su conjunto y en sí mismas. En la fiesta que cuyo inicio describimos en el punto 2 vemos una sucesión de formas de aproximarse entre las personas. Un grupo de hombres gays que bailan y muestran sus torsos: extreman y pulen los rasgos de una masculinidad musculosa, exhibida en sudor, desnudez y movimiento que durante la noche se hará cortejo, aproximación y tal vez promesa sexual. Pasarán la noche en grupo, ostentando algunos rasgos hipermasculinizados y otros, en cambio, un tono ambiguo o feminizado. No dirigen la vista ni la acción ni a las mujeres ni a casi nadie fuera de su grupo. En ese mismo espacio una mujer baila en una pose estereotipadamente sensual junto a su novio y entre ellos están extasiados. Un grupo de tres mujeres baila, dos se aproximan y se besan de forma discreta, pero sin ninguna constricción. Muy cerca de ellos grupos de amigos, mixtos, que hacen cuestión de alejar de su baile cualquier connotación relativa a la sexualidad aun al cortejo, o la posibilidad de cortejos y parejas en su seno. Ellos, taxativamente, están divirtiéndose y nada más.

Podemos sumar imágenes de otras fiestas para multiplicar las inflexiones. En una de ellas, en un rincón está sentada una mujer que luce su espalda a través de un vestido para una noche lujosa. Altiava, le pone distancia a todo el mundo con su mirada. Cuando la luz permite ver su cara, se marca el levísimo rastro de vello bajo su nariz que está deliberadamente expuesto. Su ambigüedad está trabajada al máximo y su capacidad de feminidad es tan grande que enseña a las mujeres que quieren ser modelos a caminar sobre la pasarela. En el centro del hall de entrada de esa fiesta un hombre vestido con pantalones rojos extremadamente ajustados, con chaqueta de cuero negro sin ropas debajo y con el cabello muy largo llega, mira a todo el mundo y sabe que ha desencadenado miradas a su alrededor, saluda a todo el mundo como si con él hubiese llegado una alegría mayor. Su novia, una mujer alta y enjuta, se viste y comporta de forma contrastivamente espartana. Él es una diva, ella es un soldado pero es su subordinada. Llegan ellos y la fiesta parece iluminarse para muchos.

La riqueza del cuadro podría ser mayor, pero alcanza para plantear lo que nos interesa como una serie de características encadenadas y propias del espacio de la música electrónica, de las que aquí queremos señalar dos. En primer

lugar, la pluralidad de las experiencias, en convivencia, trae no sólo el testimonio del peso del ideal democrático en estas comunidades, como en ningún otro espacio juvenil, sino el de una potencial fluidez de las posiciones, y el diálogo recíproco entre todas ellas, como una vidriera de sexualidades posibles, que ejemplifican el tema central y ofrecen a los sujetos posibilidades identificatorias además de exigirles “tolerancia”. En segundo lugar, la sexualidad es un tema constante de ese espacio: sexualidades y posiciones de género se presentan en pluralidad, coexistencia e incluso interpelaciones ilimitadas, pero reguladas por normas que buscan reducir al mínimo rechazos e invasiones (ni la más provocativa de las figuras se gana un *approach* que no sea efecto de un sutil ajuste de expectativas y por tanto consensuado aunque sea en el inmediato *post facto*. Y cualquier contravención a este espíritu es tan sutilmente impugnada como reconocida con gestos de, también, sigilosa disculpa).

Las formas en que los desconocidos se agradecen la buena disposición para compartir bebidas o drogas (o datos para conseguirlas), el respeto por el espacio de baile de cada grupo, la celebración del encuentro de miradas y el reconocimiento, se expresan a través de un ejercicio variado, y elaborado de la ternura y el contacto físico (abrazos, caricias, y besos en la boca que se prodigan más allá de cualquier tipificación de las relaciones). Las palmadas, los intercambios de sonrisas, los masajes al paso en hombros y nuca, las caricias en los cabellos, el consumo de drogas que se toman de manos ajenas son las formas en que se sustancia un tono fraternal que se impone como valor regulador de las interacciones sociales en una pista de baile. Los besos en la boca y las aproximaciones físicas más intensas o comprometidas corporalmente tampoco se alejan de este ideal fraternal. Estas demostraciones, que pueden sorprender al observador e incluso, pero menos y sólo por un instante a quien las recibe, no son actuadas o recibidas como invasiones ilegítimas. Tampoco nacen de una confusión o desconocimiento respecto de la inclinación sexual o del hecho de que el receptor esté evidentemente vinculado con otro presente, ni pretenden ser en primera instancia una invitación a un contacto sexual o juego erótico. Tienen carácter de ironía de lo que la etiqueta sexual corriente, y en especial la heteronormatividad señalan respecto de los contactos intra e inter géneros y de las demarcaciones de la propiedad/intimidad del propio cuerpo. Estos contactos denuncian (vuelven explícitos) un ordenamiento sexualmente contenido y heteronormativo. Son pseudoprovocaciones que no

apuntan a cuestionar las opciones sexuales de los sujetos que interactúan o ser sistemáticamente contraculturales, sino a evidenciar la fragilidad y la contingencia de los códigos que esa misma escena ha dejado atrás (la contención, la heteronormatividad, la fijeza de las posibilidades vinculares).

Más allá de las alternativas, atravesándolas a todas ellas, pero porque todas ellas están presentes, la sexualidad está en el centro, como tema de una especie de congreso en el que las ponencias son las presencias y en que la tesis reconocida por todos es no sólo la del pluralismo sino la de la objetivación y enfoque de las prácticas. Incluso aquellos que optan por posicionarse en una diversión asexualizada llegan a esa posición como resultado de una elaboración de ese tema común. Dicho en otras palabras: la música electrónica como dispositivo, como lugar de prácticas es un espacio en que convergen, se activan y constituyen distintas sexualidades y donde el repertorio sexual se vuelve más plural que el definido por otras escenas musicales, y más plural que el permitido para los jóvenes en otros momentos. Esta pluralidad expresa y sostiene un pluralismo sexual que es condición y resultado de la liberación esperada y experimentada por un público que enfatiza en su práctica y discurso los matices de la contra-homofobia y el cuestionamiento a cualquier normatividad y, a través de ello, una intensamente explorada sexualización de los comportamientos. Es más: en este espacio las posibilidades de experimentación sexual y sensual pueden entenderse incluso como la no resolución del acercamiento entre los sujetos en términos de una relación sexual: el uso de drogas como estimulantes o inhibidores de ese juego de seducción y encuentro, la manifestación de nuevas formas de expresión sexual, el juego con identidades sexuales y de género transitorias y de ninguna manera exclusivas.

Así, un joven puede sentirse liberado en una discoteca de música electrónica al no sentir la presión de tener que comportarse como un “auténtico varón” en busca de una chica para bailar y luego conquistar o viceversa. Otras –desconocidas entre sí– pueden flirtear, mirarse, masajearse mutuamente en la intermitencia del baile. Mientras otros se montan (como *drag queens* o como trans o como “artistas” como a muchos les gusta autodenominarse), alternativamente, algunas noches sí y otras no; producción estética que implica todo un comportamiento y manejo corporal acorde con lo que el glamour y el divismo del montaje exige.

Lo sexual puede tornarse puro autoerotismo, indiferencia, experimentación temporal, contextualizada. Se pluraliza y se desdramatiza, se censura

“lo serio”, “lo privado” y lo sexual o genéricamente esperable, de la misma forma en que se valoran negativamente los comentarios y comportamientos críticos, acusatorios o segregatorios, como modo de garantizar la propia búsqueda. La autonomía no es, en este contexto, individualismo y atomismo idealizados, sino también posibilidad de conexión plural y pactada en términos de tribalismos nativos (no convalidamos con esto ninguna categorización del fenómeno como tribu).

Identidades y expectativas se muestran recíprocamente en su variedad y en su relatividad permitiendo a cada uno la posibilidad de relativizar. He aquí un punto en que queremos plantear una conclusión parcial: en la música electrónica la sexualidad se encuentra interrogada y construida en sus posibilidades, en su movilidad, en sus conexiones y expresiones. Algo de lo que registra James Farrer a partir de la cultura global de la discoteca en China como espacio cosmopolita y de consumo de estilos sexuales extranjeros, sucede acá,

“Becoming part of the sexual spectacle –becoming a desirable ‘object’- is the paradoxical position of the postmodern sexual ‘subject’, but it is not an arbitrary position. The disco is one place where Chinese youth, some more advantageously than others, become part of the sexual spectacle themselves, and thus part of a postmodern sexual world which, for them as for nearly everyone else, means subjecting themselves to the evaluation of the global market.” (Farrer, 1999, 163.)

En la música electrónica no hay una coreografía establecida que indique quién debe moverse y de qué modo. Por ello el repertorio de movimientos posibles puede ser tan amplio y variado como bailarines haya en una pista de baile. La integración a la pista de baile puede realizarse tanto a través de un baile muy enérgico que compromete el movimiento de todo el cuerpo y la resistencia aeróbica del bailarín, como mediante un “estar en la pista” reduciendo al máximo los movimientos corporales. En ambos tipos de bailes, aun pensados como formas polarmente opuestas de un continuo de movimientos posibles (y sin concebir alguna de ellas más significativa o activa que la otra) puede observarse el encuentro específico de mutuas redefiniciones entre lo religioso y lo sexual en la música electrónica.

La sexualidad de los bailes en la música electrónica no está dada por la danza entendida como simulacros de parejas. Lo sexual queda descartado de las verbalizaciones, y la sensualidad y el cortejo se despliegan en el marco de

un lenguaje macro: el de la fraternalización de las relaciones, el de los comportamientos infantilizados, el autoerotismo y el desinterés genital/coital. Los juegos sexuales son reintroducidos en diálogo con el sedimento de elementos y prácticas de la Nueva Era, por ejemplo en relación con una elevación o reconforte espiritual. Se espera que el baile nos devuelva transformados, reconectados con nosotros mismos en el mismo momento en que se espera alcanzar una comunión y comunicación energética con el resto de las personas. Estar conectado con uno mismo, de alguna manera, también es estarlo con los otros en una sexualización que, insistimos, coincidentemente puede ser genital, pero es siempre tema y vehículo de variadas formas de agregación libidinal (por ello, en un baile libre, individual, solitario, con otro, con otros la expresión sexual procura construir “entre todos” [incluyendo al dj] una “buena fiesta”). La danza no representa un encuentro genital, o, necesariamente, un encuentro de sujetos portadores de géneros, sino un llamado a otro/otros a compartir y construir juntos una experiencia musical, en diversos regímenes de comunión. Así, dos chicos sin especificarse géneros ni vínculos, se encuentran en un rinconcito de la pista bailando con los ojos cerrados, apenas balanceándose hacia los lados compenetrados en el set, favoreciendo la “circulación de la energía” y en intimidad entre ellos. A su alrededor, un grupo de varones baila mientras sus cabellos gotean de transpiración por los movimientos agitados, ininterrumpidos y seguramente por la sudoración que provoca la ingesta de ciertas drogas. Dos de ellos enfrentados entre sí alinean sus cuerpos y acompañan sus movimientos. Por momentos, los límites del “grupo” se disuelven y cuesta delimitar visualmente qué joven pertenece a qué grupo, quienes bailaban enfrentados ahora se abrazan tomándose de los hombros. Los brazos libres los mantienen extendidos y en alto, gritan al unísono (dirigido a todos y al dj) repetidamente “¡gracias! ¡gracias! ¡gracias!” a la vez que miran a la dj Carla Tintoré en la cabina. Ella comienza un aplauso que no es una respuesta para el público sino la celebración de la colaboración a la construcción conjunta de una “buena fiesta”.

5. Conclusión

El encuentro entre la música electrónica y la religiosidad es el resultado de una dinámica más general de recomposición de límites y estructuras de

campos de prácticas. De un lado, el conjunto de movimientos que han llevado a postular, un tanto externamente, la desinstitucionalización de la religión y que debe ser entendido como la aparición y multiplicación de las formas de institucionalización de la práctica religiosa, asociado con la individualización. En este movimiento la religión se amplía a otros campos de prácticas y deja que otros agentes y otros bienes ingresen en el campo de la religión que ya no es solamente cura de almas, sino también, como afirmaba Bourdieu, en el texto citado, un campo en que intervienen nutricionistas, terapeutas y profesores de artes orientales. Este mismo movimiento es el que permite que el campo de la música dé lugar a prácticas y sentidos que pueden reivindicarse religiosos, como las prácticas de la Nueva Era que se alimentan en la música. Pero también surge de este movimiento la posibilidad de que la religiosidad de la Nueva Era alimente de posibilidades el campo de la música electrónica. Del lado de la música las cosas no ocurren de forma diferente: las búsquedas estéticas e ideológicas de los artistas y los públicos, su emergencia en el marco de movimientos que se basan en el mismo impulso cultural que ha transformado al campo de las religiones, lo hace elaborar y expandir las mismas motivaciones.

En este contexto el dispositivo de la música electrónica consagra la sexualidad y sus pluralidades como un tema de la individuación y más allá de las formas comparativamente normalizantes que adquiere esta cuestión en el marco de la espiritualidad de la Nueva Era. Si en ésta el sexo es un resultado, una consecuencia y es tenido explícitamente en cuenta, en la música electrónica está en el centro del temario. Si en la primera todavía caben perspectivas terapéuticas para las desviaciones o éstas no aparecen en la segunda, se acepta el florecimiento de todas las alternativas en pie de igualdad. En ese sentido, el dispositivo de la música electrónica lleva aún más allá el programa liberal de la Nueva Era aunque se base en sus mismos presupuestos. Pero más allá de eso lo que nos ha interesado mostrar en este caso es el desarrollo de un estilo musical, de un movimiento estético en tanto es causa y efecto al mismo tiempo de una de las transformaciones que signa los últimos 30 años de la historia argentina. Lejanos están los tiempos en que la sociedad argentina no disponía de una ley de divorcio, en la que se podía preguntar suspicazmente por el paradero de un joven, en la que las orientaciones sexuales no convencionales podían ser fácilmente estigmatizadas. Al menos en ciertos ámbitos urbanos ciertas libertades parecen haber prosperado de forma relativamente

irreversible. No nos olvidamos, no negamos que, en contraposición a lo que señalamos anteriormente, la vida del joven que hoy se cuestiona y se pone bajo sospecha criminalizante y criminal es la del joven pobre. No olvidamos que uno de los saldos más dramáticos y contundentes de las últimas décadas ha sido el de la desigualdad, la exclusión y la tendencia reciente a estigmatizar y perseguir a aquellos que antes se ha construido como supernumerarios. Pero lo que hemos descrito también es parte de una realidad compleja que tampoco puede negarse: la socialización de una parte creciente de los jóvenes se ejerce, con consecuencias, a distancia de viejos despotismos cotidianos, en incursiones que entrañan en zonas de riesgo imprevisibles, en las que el placer y el sufrimiento se hacen individuales.

Bibliografía

- AMARAL LEILA (2000), *Carnaval da Alma: comunidade, essencia e sincretismo na Nova Era*, Petropolis, Vozes.
- BELLOC, BÁRBARA (1998), *Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana*, Bs. As., Perfil Libros.
- BELTRAMINO, FABIÁN (2004), “Música y droga: la rave como fenómeno socio-estético”, en: Kornblit, Ana Lía (coordinadora), *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad*, Bs. As., Biblos.
- BLÁZQUEZ, GUSTAVO (2009), “(Des) Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría preformativa de las subjetividades”, ponencia presentada en Encuentro “Dilemas de la cultura: la tentación de las ideologías contemporáneas”, Córdoba.
- BOURDIEU, PIERRE (1986), “La disolución de lo religioso”, en: *Cosas dichas*, Bs. As., Gedisa, 1986.
- BRAGA BACAL, TATIANA (2003), *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*, Tesis de Maestría, Universidad Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
- CAMAROTTI, ANA CLARA (2004), “Consumos recreativos de drogas en Buenos Aires: una puesta al día”, en: Kornblit, Ana Lía (coordinadora): *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad*, Bs. As., Biblos.
- CAROZZI, MARÍA JULIA (1999), “La autonomía como religión: la Nueva Era”, en: *Revista Alteridades*, julio-diciembre, año/vol.9, Nº 18, Iztapalapa, México.

DE SOUZA, GABRIEL (2006), *Montevideo electrónico. Nuevas formas de comunicación juveniles*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

FARRELL, JAMES (1999), “Disco ‘Super-Culture’: Consuming foreign sex in the Chinese Disco Comopolitan dance culture and cosmopolitan sexual culture”, *Sexualities*. On line: <http://www.sexualities.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/2/147>.

GORE, GEORGIANA (1997), “The beat goes on: dance, trance and tribalism in rave culture”, en: *Dance in the city*, Thomas, Helen editora, New York, St. Martin’s Press.

LEFF, LAURA; LEIVA, MILENA y GARCÍA, ALEJANDRA (2003), “Raves: las fiestas del fin del milenio” en: Wortman, Ana (coord.): *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Bs. As., La Crujía.

LENARDUZZI, VÍCTOR (Mimeo, 2009), *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la “escena dance”*, Tesis de Doctorado (en curso), Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

MARTÍN, ELOÍSA (2008), “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los ‘90”, *Trans, Revista Transcultural de Música*, julio, N° 012, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona.

MÍGUEZ, DANIEL y SEMÁN, PABLO (2006), *Entre Santos y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*, Bs. As., Biblos.

MONTOLIVO, MARCELO y SCHTEINGART, PABLO (1999), “Tecno. Un mundo de sensaciones”, en: *Revista Rolling Stone*, Anuario Diciembre, Argentina.

PINI, MARÍA (1997), “Cyborgs, nomads and the raving feminine”, en: *Dance in the city*, Thomas, Helen editora, New York, St. Martin’s Press.

PUJOL, SERGIO (1999), *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Bs. As., Emecé.

SEMÁN, PABLO (2006), *Bajo Continuo: exploraciones descentradas en cultura masiva y popular*, Bs. As., Gorla.

SEMÁN, PABLO, VILA, PABLO (1999), “Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en: Filmus, Daniel, *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Bs. As., FLACSO - EUDEBA.