

# Música y religión: transformaciones del campo religioso

POR PABLO SEMÁN Y GUADALUPE GALLO

**Pablo Semán.** Licenciado en Sociología y doctor en Antropología social. Se desempeña como investigador independiente del CONICET/UNSAM. Se especializa en culturas populares y masivas.

**Guadalupe Gallo.** Magíster en Antropología social (FLACSO) y doctoranda del Programa en Antropología social (IDAES/UNSAM). Se dedica a investigar temáticas relativas a consumos y producciones musicales y de baile social, en especial en el contexto de la escena *dance* local.

La relación entre diversas estéticas musicales juveniles y la religión no es como podría suponerse una intersección o un juego de repulsiones recíprocas, sino que implica más bien un camino que se transita de muy diversas maneras desde uno y otro espacio. Más aún: a veces hay intersecciones previas que debemos recuperar o intersecciones derivadas que resultan en formaciones de síntesis que implican transformaciones de las divisiones entre religión y cultura. Todo este conjunto de lazos tiene un valor revelador: a través de su discernimiento se ilumina una estructura del campo religioso que las ciencias sociales contemporáneas deben recuperar para entender cómo son buena parte de las experiencias religiosas en nuestra sociedad. Es, lo que podremos apreciar recorriendo las articulaciones entre los evangélicos y el rock, y también entre los seguidores de la música electrónica *dance* y lineamientos de la espiritualidad de la Nueva Era. Al mismo tiempo esos recorridos servirán para extraer conclusiones para discutir tanto el estado actual del campo religioso como de algunos conceptos que permiten su captación e interpretación.

## LOS EVANGÉLICOS Y EL ROCK

La expansión de la fe evangélica en la Argentina es un fenómeno significativo en términos demográficos y al mismo tiempo de rápido crecimiento. Esta confesión que representaba en los años 60 menos del dos por ciento de

la población, concentrado en familias de cercana trayectoria migratoria de países de mayoría protestante o evangélica, pasó a constituir al menos un diez por ciento de la población y casi un veinte por ciento de la población de sectores populares entre familias de origen católica. Este movimiento que encarnaba un cristianismo militante, riguroso, encerrado en la vida de las comunidades religiosas, con pretensión de distancia de cierto mundo secular, se estructuró como una sensibilidad atenta al milagro, pero también atenta a transformaciones culturales que implicaron un cambio del entorno en el que crecían las generaciones de fieles más jóvenes, del campo en el que estaban implantadas y en el que realizaban su acción proselitista. Así recibieron nuevos componentes y modularon nuevas disposiciones evangelizadoras. En ese contexto, las relaciones con expresiones musicales como el rock no sólo tuvieron su capítulo sino una fuerza dinamizadora de esas transformaciones del mundo evangélico.

El Pastor Giménez, quien llegó a conducir decenas de miles de fieles en una denominación pentecostal surgida como un esfuerzo de síntesis entre las orientaciones dominantes de los evangélicos de los años 70, sumado al hecho de que sus fieles comenzaban a aparecer entre una juventud que procesaba tanto las crisis del pasaje de edad como las de la sociedad argentina en términos de una rebeldía juvenil tramada en letras, músicas y comportamientos pautados por el mundo del rock, es un caso



MARTÍN BORDENAVE

representativo y revelador de dicha dinámica. En ese contexto, la prédica de Giménez se orientó a darle a los emblemas de la inconformidad juvenil un uso específico: los adoptaba y los redefinía en el sentido de darle positividad axiológica a una *contraculturalidad limitada* que, en la cúspide, sustituía a cualquier liderazgo posible por el de Cristo y sus enseñanzas. Como hemos citado en otros trabajos (Semán y Gallo, 2008), esa operación pasaba por un sintagma, explícito o implícito, que resultaba preciso y pleno de efectividad proselitista: "Jesús es reloco, el mundo es careta". Es decir, una significación que, en decenas de declinaciones diferenciales, dio lugar tanto a la absorción de jóvenes que no eran "creyentes" por el mundo evangélico como a la retención de los hijos y nietos evangélicos que no se conformaban con el viejo estilo riguroso de las iglesias fundadas por sus padres y abuelos, y hacían sus aventuras por *el mundo* trayendo novedades que las iglesias luego incorporaban a sus redefiniciones.

Ese camino que muestra una doble vía entre el Evangelio y el rock tiene en las últimas décadas tránsitos que resultan una vez más renovadores. La banda de origen evangélico Rescate (proveniente de las siglas Reyes al Servicio de Cristo Ante Tiempos Extremos) es claramente un ejemplo de la transformación del campo evangélico por las estéticas del rock. En su performance, es notable el hecho de que la liturgia tradicional -sin perder ninguno de los conceptos que hacen a su arquitectura- se redelinea

como recital y alimenta su secuencia con canciones como "El pelo en la leche", "¿Qué pasa afuera?", "Ninguna Religión", "Quiero Más" y "Quitamancha". Las palabras del cantante líder, como signo exterior, se parecen a las palabras que intercala cualquier músico secular cuando introduce y comenta sus canciones. Sin embargo, ellas son siempre mensajes de edificación, de adoración, de alabanza contruidos con el consejo de pastores que ayudan a este *frontman* a enunciar la doctrina correcta. La voz del líder interviene antes y luego de cada canción para connotar su sentido aunque más no sea con una frase o una exclamación que la desambiguan para que se sepa que la aventura, el amor, la valentía, el desafío invocado y en juego son metáforas de las figuras básicas de la relación del hombre con Cristo. En lenguajes actualizados (como los habilitados por audiovisuales) y de formas que seguramente redefinen los contenidos tradicionales pero que tienen una estructura sistemática de traducción, la sucesión de melodías y letras de Rescate llevan el mensaje evangélico hacia una dimensión intimista e individualizada y a la vez hacia una grupal en un nuevo sentido. La propuesta de un pentecostés dirigida al corazón de cada joven y recibida en este caso en instancias con dinámicas de sociabilidad juvenil de recital, de salida del sábado por la noche, anuncia que la vida es posible a pesar de sus asperezas, de los conflictos familiares, de alguna incompreensión del prójimo.

Rescate acerca otros mundos musicales y sociales (juveniles y adultos, también) a la fe evangélica o al menos a su conocimiento y reconocimiento en tanto expresión musical con significativa capacidad de congregación. En esto recordamos las sucesivas participaciones de esta agrupación en distintos festivales o eventos masivos de música no evangélica como Me Encanta Bolívar 2015, Festival Nacional de Música Popular Argentina 2014, Pepsi Music 2009, entre tantos otros. Pero la dirección inversa también es trazada y recorrida pluralmente por la fe evangélica en sus *versiones rockeras*. No se ha subrayado lo suficiente que el vocablo "rescatarse" (presente en las culturas juveniles como voz de autocontrol frente a un horizonte de excesos y prohibiciones) es una de las sedimentaciones que ha dejado en la cultura el hecho de que tránsitos a los que aludimos como los del Pastor Giménez hayan sido realizados millares de veces por tantísimos jóvenes que "sentaron cabeza" en el Evangelio. En este sentido, no resulta menos impresionante la trayectoria del grupo metalero Logos en su capacidad de darle densidad a los elementos filoevangélicos del metal, reforzando aspectos de la cultura juvenil que sedimentan con capacidad de operar como estación intermedia de la conversión. El inicio del circuito es el mundo secular pero, en un género que como el metal es pletórico de invocaciones a lo sobrenatural, la migración al mundo evangélico es posible.

El hecho de que estas invocaciones puedan ser reconocidas como anticristianas no le resta, sino le suma posibilidades de ganar presencia en el mundo evangélico. En primer lugar, porque aun partiendo del lado del *enemigo*, el metal convalida la topografía y la sintaxis cristiana evangélicas: en ellas Dios y el diablo no sólo tienen sentido sino que son los actores centrales de una guerra espiritual en la que la fe evangélica reconoce el motor de la historia. Así, en la escena del metal secular ya están presentes los elementos que pueden potenciar, no sólo en los públicos sino en los músicos, la conversión. Es el caso de los miembros de V8 que dejaron esa agrupación emblemática del género metalero local tras convertirse. Y allí, una larga trayectoria de Logos (grupo nacido de dicha escisión) los tendrá como periféricos e incluso *outsiders* del *mainstream* evangélico, pero al mismo tiempo como un difusor potente de los elementos en que rock y religión aparecen asociados y convocantes permitiendo de este modo el establecimiento de un nuevo y vigoroso punto de pasaje de jóvenes hacia las comunidades evangélicas. En ese sentido, si Rescate mundaniza el Evangelio, Logos opera en una superficie secular en la que aumenta la resonancia de un elemento evangélico tornándolo, hasta cierto punto, sentido común. Es decir, instalando nodulos de evangelismo por fuera de su propio mundo (un evangelismo que obviamente ya había recibido su dosis de mundanización).

Los shows de Rescate son cultos en los que la música y la puesta en escena del recital ganaron una centralidad que ya preveía la liturgia tradicional y a su vez se expanden mientras las estéticas renovadoras cuestionan patrones de santidad de otras épocas. El baile entre amigos y desconocidos, la proximidad de cuerpos en movimiento, la habilitación de juegos de seducción obtienen una presencia que otrora (incluso hoy en las denominaciones minoritarias no tan abiertas a las renovaciones) serían consideradas satánicas. Como hemos señalado en otro lugar, la transmisión de la aceptación de Cristo y la actuación que testimonia una forma de llevar esa aceptación se desarrolla en el marco de una "fiesta" en la que se construyen una emotividad y una alegría específicas. La posibilidad de adjetivar o sustantivar estos eventos ("fiesta" y "alegría") se basan en lo que también promueven: la intersección posible de lo cristiano y lo secular, una intersección que Rescate produce cosiendo tradiciones y repertorios -a veces simplemente reforzando las costuras que ya han sido hilvanadas por aproximaciones previas y pioneras efectuadas por otros agentes religiosos y/o musicales. Es la "fiesta del rock" -conjugada con la "fiesta" que puede ser el culto evangélico-, una significación posible entre otras, pero pocas veces articulada a la fiesta musical y corporal expansiva que propone el rock y que Rescate acepta en el propio límite del "pogo" (que los evangélicos tradicionales, y no tanto, rechazaban).

## LA TRANSMISIÓN DE LA ACEPTACIÓN DE CRISTO Y LA ACTUACIÓN QUE TESTIMONIA UNA FORMA DE LLEVAR ESA ACEPTACIÓN SE DESARROLLA EN EL MARCO DE UNA "FIESTA" EN LA QUE SE CONSTRUYEN UNA EMOTIVIDAD Y UNA ALEGRÍA ESPECÍFICAS.

### LA ESPIRITUALIDAD DE LA NUEVA ERA Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA DANCE

¿Qué sucede cuando el elemento religioso se presenta ya contenido, intrínseco al campo musical, sin distinguirse estrictamente como religioso de manera tal que la actividad en este último da lugar a la activación de versiones diferentes, alternativas, no asimilables en instituciones religiosas anteriores? Nos referimos ahora a un elemento místico tomado de esa atmósfera cotidiana que habilita repertorios que lo ponen en el centro de la escena y de la experiencia musical sin ser particularmente una reivindicación religiosa pero sin dejar de portar a su vez los elementos que lo hacen pasible de ser reconocible como tal. Tratamos de ver cómo la habilitación de una posibilidad de encuentro con una dimensión espiritual social e individual puede activarse desde y por determinadas prácticas musicales y de baile en un universo social que las contiene e incide en su definición y reconocimiento como escena musical. Un ejemplo de esta lógica diferencial es señalada por Regina Novaes (2000) en su descripción de la actuación del grupo brasileño Os Racionais al mostrar cómo la cultura juvenil de los morros de São Paulo teje dos elementos que se han hecho presentes en su horizonte de manera generalizada: el rap y las modalidades evangélicas del cristianismo (en tanto discurso independizado de la vida de las iglesias y presente

en la vida cotidiana). Análogamente, el caso de las articulaciones entre Nueva Era y *dance* expresa una lógica distinta y, con ello, un punto de partida analítico diferente al señalado en la sección anterior. Se presenta paradigmáticamente, cuando la espiritualidad de la Nueva Era aparece difundida en el horizonte de experiencias de una generación como un elemento definido, preciso y en paralelo móvil y multivalente del lenguaje.

En continuidad con otras referencias bibliográficas (Gore, 1997; St. John, 2006 y 2011; Gallo y Semán, 2010), observamos entonces que, en el dispositivo que organiza y caracteriza la música electrónica *dance*, la espiritualidad es interrogada, desplegada e invocada por distintas vías para poder transmitir la siguiente convicción. El espacio social que la música electrónica *dance* crea y estimula, dialoga con el mismo sedimento cultural en el que opera la religiosidad de la Nueva Era, entendiéndola como un conjunto de representaciones, prácticas e instituciones que priorizan los valores de la autonomía individual; la crítica al dualismo y al racionalismo occidental; la reivindicación del carácter holista de la experiencia humana; y en su universo simbólico, de la continuidad entre el yo, la inconsciencia y la divinidad, y la inmanencia de lo sagrado (Carozzi, 1999 y 2000). A continuación, mencionamos algunas de las instancias en que esa relación es articulada.

El surgimiento y la expansión social que la música electrónica *dance* adquirió en las últimas dos décadas -especialmente en el contexto local- denuncian la reelaboración reciente de un clásico juego de oposiciones y exclusiones recíprocas de ciertas producciones y consumos culturales juveniles: *las canciones con letras y mensajes*, y *las sonoridades para mover cuerpo*. En otras palabras, la adhesión social que presenta la escena *dance* es posible de interpretarse como la superación en nuevas síntesis complejas de la tensión que polarizaba -hasta no hace mucho tiempo- una supuesta frivolidad atribuida al baile (en particular en lugares de diversión como discotecas) o bien de una interpelación musical en términos preeminentemente cinéticos, y una supuesta sustancialidad atribuida a las músicas *para escuchar, pensar*, que vehiculizan mensajes a través de sus letras (*canciones con contenido*).

Así, la tirantez entre "la *disco*" y "el recital", que hasta hace veinte años rivalizaban los enlaces de muchos jóvenes de grandes concentraciones urbanas y sectores sociales medios y altos con las músicas y las instancias de baile social, pierde fuerza, polaridad y valor o lógica de exclusión recíproca. En este sentido, entendemos que los eventos *dance* son expresiones y resultados posibles de dicha síntesis. Prácticas de baile asociadas a músicas de este tipo dejan de ser entendidos como consumos musicales superficiales, gestos pasatistas en sen-

► tido negativo, liviano (de *mera diversión*) o desinteresado respecto de las transformaciones subjetivas y de las dinámicas de sociabilidad, entretenimiento, producción y escucha musical que, en encuentros sociales de este tipo, comienzan a visibilizarse y también a promocionarse (Pini, 1997; Pujol, 1999; Blázquez, 2009a; Blázquez, 2009b; Lenarduzzi, 2010). El ir a bailar adquiere significados e intencionalidades no sólo estéticos sino también políticos y éticos dadas las repercusiones en términos de relaciones sociales y personales que habilitan las diversas pistas de baile como las *dance* facilitan.

El contenido valorado de una expresión musical comienza a reconocerse en las respuestas cinéticas de los participantes de los eventos *dance*, como en sus preferencias por una *música sin letras* modulándose todo esto a la luz del sedimento de la Nueva Era. Particularmente en este caso, la transmisión de una idea de mensaje musical descansa en los principales vectores que caracterizan esta práctica de baile y producción musical donde los elementos de la Nueva Era son implícitamente fundamentales para construir el *dance* como dispositivo.

En primer lugar, cabe destacar que estas prácticas de baile son mayormente referidas y significadas por sus participantes como alternativas para emprender/disfrutar distintos caminos de conexión con uno mismo y/o de autodescubrimiento. Tras la idea de "viajes" orientados hacia el propio interior, las participaciones en las pistas

*dance* permiten un "reencuentro" con cierta esencia personal, o bien el "descubrimiento" o el despliegue de una emocionalidad particular o "conexión" corporal que hasta ese entonces y por distintas razones son percibidas -por los *dancers*- en suspenso, interrumpidas o sin expansión. En este contexto, bailar supone el desafío ante una excesiva racionalización de los comportamientos y fundamentalmente de los movimientos. El esfuerzo del *dancer* debe ser el de alcanzar una sincronización armónica y equilibrada entre su cuerpo y su mente, sin que aquello representado como los pensamientos, *lo racional* le ganen prioridad o se impongan ante *lo corporal*.

Así, en este contexto, la elisión de las jerarquías de poder aplicadas al esquema corporal que Carozzi (1999 y 2000) precisa para las interacciones sociales de la Nueva Era son equivalentes a lo promovido por las experiencias electrónicas donde las referencias a lo placentero, el bienestar e inclusive el buen comportamiento del *dancer* se definen por la anteposición de lo corporal, las sensaciones frente a lo cerebral, racional o mental. Bailar entonces ofrece una vía de experiencia de intimidad con uno mismo y la postulación de una unidad indisoluble entre cuerpo y mente (Braga Bacal, 2003; Coutinho Cavalcante, 2005; de Souza, 2006; Blázquez, 2009b; Lenarduzzi, 2012) que invierte las jerarquías de poder en las representaciones corporales, inclusive en aquellas versiones expresadas por distintos *dancers* que aseguran "estar bailando con la mente". Los paralelismos con los lineamientos de la religiosidad de la Nueva Era también aquí son trazados, al ser el cuerpo el foco de esta interpelación musical en el sentido de que no es *lo racional* lo que dirige los movimientos corporales sino que es una mente que se deja llevar, se abandona o descansa en lo corporal (Gallo, 2012).

Sumado a esto, prescindir de un/unos compañero/s de baile y de un transcurrir lineal y homogéneo del tiempo, tal como proponen los eventos *dance*, traza caminos de ascesis que permiten descentramientos subjetivos e identitarios valorados, buscados y reconocidos por esta convocatoria (Blázquez, 2009a y 2009b; Lenarduzzi, 2012; Gallo y Semán, 2010). No es casual que muchos *dancers* aseguraran haberse encontrado a ellos mismos como también haber descubierto nuevos placeres y dimensiones de su ser mientras participaban de este tipo de pistas de baile. Y más aún, sin apoyarse en esas posibilidades, en la práctica de estos bailes sociales, 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, más allá del sí mismo cotidiano y a la vez, como un ejercicio transformador, de libertad o liberación (Gallo, 2012). La comodidad esgrimida en estas pistas de baile convoca

distintos tipos de descentramientos subjetivos e identitarios en una misma noche donde se encuentran: la experiencia de montaje de un *dancer* con un divismo de los años 50 para festejar su cumpleaños, un grupo de amigos varones que se masajean mutuamente para "llevar mejor" esa única experiencia con éxtasis permitida esporádicamente por sus rutinas de entrenamiento de rugby, un antiguo practicante de yoga que enseña asanas a una pareja de amigas inseparables que tratan de escapar del aburrimiento de sus clásicos fines de semana volviéndose habitué de estos clubes de baile, y a una mujer de unos sesenta años de edad que se balancea suavemente y sin cesar porque asegura que "estar allí" (en el estado que le habilita el baile) es lo único que la mantiene viva y motivada.

Asimismo, esta imagen de pluralidad y variedad de participaciones posibles en las pistas *dance* subraya la presencia de otro elemento asociado a los valores de la Nueva Era y fundamental para este contexto socioestético: el énfasis del fluir y de la circulación de la energía constituida como claves de las relaciones sociales, los discursos y las actividades (Carozzi, 1999 y 2000). Debido al relajamiento de condicionamientos inmediatos (de la mirada de los otros, de prescripciones cinéticas que indiquen cómo y cuándo moverse), los comportamientos esperados para vivir el evento *dance* en tanto "fiesta" quedan definidos por los posicionamientos actitudinales "buena onda" de los participantes que favorecen no sólo la generación de la "buena energía" necesaria para el disfrute del evento sino también su circulación y amplificación. En este sentido, toda participación "buena onda" de los convocados es equivalente "espiritualmente" para crear, sostener y reproducir el fluir de la "buena energía" necesaria para que todo evento de este tipo se transforme en una verdadera "fiesta *dance*". La búsqueda en la personalización de las participaciones (especialmente de los movimientos corporales), lejos de considerarse como un desajuste a cierto código comportamental, es entendida como un rasgo de atracción, comodidad y disfrute de los bailarines hacia esta escena musical. Es por esto que participaciones heterogéneas pueden estar igualmente orientadas hacia la anhelada construcción y circulación de la "buena energía".

Los rasgos de la clave antijerárquica que pauta la organización social de los talleres y seminarios vinculados a la Nueva Era (Carozzi, 1999 y 2000) mediante los cuales los roles entre alumnos, talleristas y pacientes se figuran intercambiables en dinámicas de interacción relativamente horizontales y de permanente circulación, son asimilables a las posiciones simbólicas y prácticas de los participantes (músicos y públicos) de este tipo de eventos. En principio, hay que mencionar que estas "fiestas" son -idealmente- instancias musicales y de baile social singulares e irrepetibles, sin ensayos ni guiones

previos a ellas mismas. En éstas, la esperada fusión, integración o comunión de tecnologías, sujetos, músicas y bailes es una responsabilidad igualmente compartida por sus participantes. Y aquí, el clima social de "fiesta" (no siempre alcanzado) se entiende como el efecto y el producto de un arreglo democrático de participación activa, negociación y consenso mutuo entre las partes. En este encuentro la performance de los músicos se encuentra estrechamente influenciada por los deseos y comportamientos de los públicos a quienes debe también seducir con su selección y estilo musical, evitando la demagogia y los golpes efectistas. Por su parte, los públicos (reconceptualizados aquí en la figura de *dancers*) participan cinética y actitudinalmente en la conformación de la "fiesta" y sosteniendo la reproducción de la energía. A través de un diálogo prescindente de las palabras habladas (Blázquez, 2009a y 2009b; Gallo, 2012), donde las respuestas cinéticas y musicales permiten las interacciones de DJs y *dancers*, ambos tipos de participantes quedan integrados y mutuamente comprometidos con las performances de los otros.

Con funciones diferenciales pero equivalentes en tanto participaciones activas, DJs y *dancers* construyen eventos e instancias sociales particulares, similares a los encuentros terapéuticos de la Nueva Era y diferentes a los propuestos por otras escenas musicales definidas a partir de la centralidad -inclusive visual- de un *frontman*. Aunque la distinción de roles y tareas no logren disolverse completamente, en estos contextos musicales y públicos -al igual que los diversos participantes de las diversas instancias alumnos, pacientes y talleristas ende la Nueva Era- se orientan hacia dinámicas de interacción social donde el peso de ciertos ideales democráticos (Gore, 1997; Pini, 1997; Braga Bacal, 2003; Broughton y Brewster, 2006; de Souza 2006; Blázquez 2009b) como las responsabilidades conjuntas, cierta horizontalización de las relaciones o de las posiciones simbólicas de las figuras, además de la tolerancia, la pluralidad e inclusión social -señalados con anterioridad- sean positivamente valorados y prácticamente ejecutados. En articulación con esto, son corrientes las críticas de colegas y seguidores del *dance* hacia los DJs que, tras alcanzar cierta popularidad o reconocimiento social, traicionan cierto código ético del culto al anonimato y de un desinterés por la fama.

Finalmente, en cada "fiesta" considerada una unidad habitada por un espíritu que se invoca e incorpora en ese diálogo explícito (donde músicas, sujetos y distintas tecnologías se fusionan), los consumos de variadas sustancias psicotrópicas y estimulantes pueden ser partes importantes y fundamentales (aunque no excluyentemente) de estos encuentros y de las experiencias personales de los convocados que, de cierta forma, recuerdan ►

**EL CONTENIDO VALORADO DE UNA EXPRESIÓN MUSICAL COMIENZA A RECONOCERSE EN LAS RESPUESTAS CINÉTICAS DE LOS PARTICIPANTES DE LOS EVENTOS DANCE, COMO EN SUS PREFERENCIAS POR UNA MÚSICA SIN LETRAS MODULÁNDOSE TODO ESTO A LA LUZ DEL SEDIMENTO DE LA NUEVA ERA.**

a la experiencia de emprenderse en una larga procesión donde el caminar, prescindir, tomar nota de lo verdaderamente importante, reconcentrarse en uno mismo hasta verse en otras conexiones que las habituales, guían las búsquedas. Con o sin sustancias de este tipo, puede suceder aquello que en una obra de teatro sobre las experiencias performáticas de DJs, una protagonista real de la escena electrónica nacional, la DJ Carla Tintoré invocaba /relataba. Ella, mientras recordaba una de sus presentaciones y levantaba su mirada al cielo, le revelaba una suerte de visión y confesión a su amigo DJ Dr. Trincado: "...y una noche, una noche... vi a Dios". 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 autenticaba una sinceridad que, al menos en nuestro registro, resultaba comprometida.

Que el baile pueda tener un sentido espiritual también aparece destacado en el hecho de que esta dimensión sea buscada más allá de los efectos producidos por los consumos de sustancias psicotrópicas y estimulantes, tanto legales como ilegales. En esta dirección se orientaban las propuestas llamadas Fiestásanas organizadas por el DJ Dr. Trincado bajo la consigna de no consumir ninguna de esas sustancias. Para sus cultores no se trata de una oposición moral respecto a 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 de la conjunción y el ensamble entre prácticas de baile y prácticas musicales, una nueva disposición energética individual y colectiva. No son entonces las drogas en sí mismas las convocantes, como tampoco lo que permite la esperada 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 estas sustancias, estimulantes o bebidas alcohólicas, pero aquello que es excluyente en su definición es la presencia de una práctica de baile (la participación de los *dancers*) indisociable de una ejecución musical.

Sin embargo, todos estos paralelismos no deben ocultar algo que en la comparación debe ser dilucidado como diferencia: el espacio de la música electrónica *dance* absorbe estos elementos sin pretender una sistematización, ni una forma de institucionalización regular y continua. Si mucho del sentido de la experiencia en el *dance* 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, codifica y produce nuevas síntesis de ideologías espirituales apuntando a describir, prescribir e incorporar duraderamente adeptos a distintos tipos de organizaciones. El *dance* -parcialmente- hunde sus raíces en el mismo período histórico en que se origina la Nueva Era (el de una reelaboración de ideales contraculturales) y en que ésta proyecta sus efectos. Así, más allá de coincidencias y distancias se presenta dispersa en diversas esferas de la vida cotidiana: "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 y que las indiquen como "espiritualmente incorrectas". Pero esto justamente nos da la razón: si las indican como incorrectas, no dejan de verlas como "espirituales".

## CONCLUSIÓN

Lo que sucede con estos fenómenos sociales no debe ser considerado extraordinario sino más bien como parte de una nueva regularidad: la religión se produce en un diálogo con las industrias culturales e implica nuevas formas de experiencia, regulación y liderazgo. Esta reconducción de lo religioso a un plano de emergencia en el cruce entre lo social y lo cultural (y todo lo político que contienen esas dimensiones) puede graficarse con el giro que propuso Pierre Bourdieu en torno a su propia obra. La noción de campo religioso ha sido frecuentemente utilizada y algunos autores entienden que la misma subsume criterios analíticos abstractos que deben disociarse de situaciones concretas en las que fue aplicada: la noción de campo religioso no debe confundirse con el caso francés. Entre todas las críticas destacamos que ha sido el propio Bourdieu el que planteó la necesidad de advertir que los conceptos de nivel más abstracto estaban contaminados por la historicidad francesa -y europea en general- e incluso por la mirada que ciertos actores de esa sociedad podían tener sobre el campo religioso. Así, en "La disolución de lo religioso" (1985) afirmaba que parte de las definiciones

que inspiraban el análisis de su texto "Génesis y estructura del campo religioso" (1971) eran "inconscientemente universalizadas", pero no eran "aptas sino para un estado histórico del campo".

Esto implica entender que definir los bienes del campo de religioso en términos de "salvación" es comprender los fenómenos centrándose en las definiciones institucionalizadas de la religión por el catolicismo y el protestantismo. Bourdieu admitía, de manera pionera, que la diversidad cultural y temporal de una sociedad hace de los campos religiosos dominios mucho más variables, imprecisos y heterogéneos que lo que se presupone en general. Cambian los conceptos para percibir los hechos de hoy y de siempre. En el campo religioso heterogeneizado -tanto en la historia como en los conceptos-, lejos de ocurrir lo que describe Bourdieu en 1971, no compiten sólo distintas fórmulas para comprender la eucaristía o administrar la salvación. En él se confrontan concepciones que tienen como bien religioso a la salvación, pero también a la sanidad, a la prosperidad, etcétera. En el campo religioso heterogeneizado compiten el consuelo de la cruz, la promesa de sanación, las búsquedas interiores a través de la dieta y los ejercicios respiratorios (o sea, religiones que afirman la existencia de lo espiritual y otras que rechazan esa categoría o, al menos, la forma de dividirla de lo físico y lo psicológico).

En este mismo campo religioso transformado compiten definiciones de práctica y sacerdocio legítimo: la música puede ser el mejor vehículo para el evangelio y un músico puede ser casi un pastor. En propuestas religiosas menos marcadas por el clericalismo, como las de la Nueva Era, sobre todo cuando sus supuestos se hallan extremadamente difundidos, puede suceder algo aún más radical. Sus ideas pueden ser movilizadas en contextos de prácticas en las que esos supuestos están tácitamente compartidos por *productores y consumidores* de música dando lugar a usos espirituales. El campo religioso es un campo de disputa en el que se apuntalan, expresan y refuerzan no sólo definiciones de la religión sino, antes, que nada, nociones de persona y alteración de las que las "religiones" en su formato clásico, son un elemento coparticipante. Solamente una mirada que proyecta de forma descontrolada la modernidad europea versión 1970, o solamente una mirada que tome partido por las definiciones católicas y protestantes clásicas, podría reducir el campo religioso a lo *espiritual*, cuando en los campos religiosos realmente existentes encontramos denominaciones y corrientes que implícita y explícitamente rechazan las distinciones e incluso los rótulos espíritu y cuerpo, pero aceptan como parte de la experiencia religiosa a la música como ritual y sino al músico como sacerdotehabitado por una dimensión de liderazgo espiritual. implícito o explícito. •

## Referencias bibliográficas

- Blázquez, Gustavo (2009a). "(Des)Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades", en *Encuentro "Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas"*, Córdoba.
- Blázquez, Gustavo *et al.* (2009b). "Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile", *II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación*, Salta.
- Braga Bacal, Tatiana (2003). *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*. Universidad Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
- Broughton, Fran y Brewster, Bill (2006). *Manual del dj. El arte y la ciencia de pinchar discos*. Editorial Manotropo, Barcelona.
- Carozzi, María Julia (1999). "La autonomía como religión: la Nueva Era", en *Revista Alteridades*, Vol. 9, Nº 18, Iztapalapa, México.
- Carozzi, María Julia (2000). *Nueva Era y terapias alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Coutinho Cavalcante, Tiago (2005). *O êxtase urbano: símbolos e performance dos festivais de música eletrônica*, Universidad Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.
- de Souza, Gabriel (2006). *Montevideo electrónico*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo, (2008). "Rescate y sus consecuencias. Cultura y Religión solo en singular", en *Ciencias Sociales y Religión/Ciencias Sociais e Religião*, Nº 10, publicación de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión del MERCOSUR, Porto Alegre.
- Gallo Guadalupe (2012). "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas", en Carozzi, M. J. (coordinadora), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Editorial El Gorla-Ediciones EPC, Buenos Aires.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo (2010). "Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010", en *Revista Cuestiones de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata.
- Gore, Georgina (1997). "The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture", en Thomas, H. (editora), *Dance in the city*. St. Martin's Press, New York.
- Lenarduzzi, Víctor (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Aíds Colección Soundscape, Buenos Aires.
- Novaes, Regina (2000). "Ouvir para crer: os racionais e a fé na palavra", en *Religião & Sociedade*, Brasil, Vol. 20, Nº 1.
- Pini, María (1997). "Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine", en Thomas, H. (editora). *Dance in the city*, St. Martin's Press, New York.
- Pujol Sergio (1999). *La historia del baile. De la milonga a la disco*. Emecé Editores, Buenos Aires.
- St John, Graham (2011). "Dj Goa Gil" en *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3 (1). Disponible en: <http://djdancecult.net>.