

**Claudio Fernando Díaz**  
Argentina

## **Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico<sup>1</sup>**

### **Un canon rockero del cuerpo**

La música, muchas veces considerada la más espiritual de las artes, puede pensarse también como la más arraigada en el cuerpo<sup>2</sup>. De ahí que el “gusto” musical funcione tan claramente como atributo de distinción social. En el caso específico del rock, su ligazón original con ciertos usos y concepciones del cuerpo, vinculados a la cultura negra, le ha valido, al menos en la Argentina, un rechazo inicial, y una estigmatización que lo relegaba al lugar de lo “primitivo”, del “escándalo” e, incluso, de la “herejía”. Pero al mismo tiempo, sus características musicales (el predominio de lo rítmico, el frenesí del baile, la estridencia del sonido, la elaboración tecnológica) quedaron vinculadas a todo un universo de sentido que ha hecho del primitivismo y la retribalización, de las búsquedas espirituales y políticas, de los recorridos estéticos y las filosofías underground, una forma

---

<sup>1</sup> Esta ponencia forma parte de una investigación mayor, realizada como tesis de la Maestría en Sociosemiótica, del Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dicho trabajo lleva por título “Libro de viajes y extravíos. Un abordaje sociosemiótico del rock en la Argentina”, 2000.

<sup>2</sup> Ver Bourdieu, Pierre. “El origen y la evolución de las especies de melómanos”; en *Sociología y cultura*, Edit. Grijalbo, Barcelona, 1980.



contradictoria y compleja de establecer ciertas resistencias ante algunos aspectos de la cultura dominante.

El propósito de este trabajo es analizar el recital como una instancia ritual en la que todo ese universo de sentido, arraigado en la música y largamente desarrollado en las letras, se despliega y se escenifica en determinadas formas de uso y de interacción entre los cuerpos, que, desde el principio del desarrollo del rock en la Argentina, lo opusieron al “canon” corporal oficial. Claro que hablar de un canon del cuerpo es, en principio, una manera de poner en crisis cualquier concepción meramente biológica, o “naturalista” del mismo. Es una manera de concebir un cuerpo sometido a reglas, prolija y pacientemente moldeado por las coerciones sociales, construido históricamente y producto tanto de la historia social como de una trayectoria personal. Sostener la existencia de un canon corporal, implica pensar el sujeto como resultado de un conjunto de relaciones sociales que lo constituyen como tal<sup>3</sup>, y que se organizan históricamente y en forma particular en las diferentes sociedades, y afectan todos los aspectos de la vida, desde las relaciones de producción hasta la atracción sexual y las opciones culturales (incluyendo el gusto musical y los usos de la música)<sup>4</sup>. Pensar un canon del cuerpo es una operación del mismo tipo que pensar un canon lingüístico, cognoscitivo, literario o musical. Un canon del cuerpo, entonces, concebido como el conjunto de reglas que establecen el cuerpo legítimo que se aspira a tener, pero también lo permitido y lo prohibido, los usos legales y subversivos, las posturas correctas o incorrectas, las formas de contacto aceptables o inaceptables y las marcas distintivas obligatorias que remiten al “lugar” social de cada uno. Desde este punto de vista, se puede pensar el rock en la Argentina, desde fines de los '60, no sólo como la emergencia de un género musical,

---

<sup>3</sup> A partir del estructuralismo y el marxismo, una larga serie de trabajos realizados desde perspectivas teóricas diferentes han puesto en duda la noción tradicional de “sujeto”. Pienso por ej. en Michel Foucault y su idea de que el poder produce sujetos, en el desarrollo por parte de Pierre Bourdieu del concepto de “habitus”, en la insistencia de los estudios culturales de la escuela de Birmingham (Stuart Hall, Paul Willis, Dick Hebdige) en el aspecto material y corporal del sentido de los “estilos subculturales”, etc.

<sup>4</sup> Véase Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía y la historia”, en *Microfísica del poder*, Ediciones De La Piqueta, Madrid, 1992.



sino también como la puesta en crisis del canon corporal vigente. Esta puesta en crisis implica un conjunto de usos del cuerpo que, en relación estrecha con la música y las letras, contribuyen a generar un universo de sentido específico, cuya expresión ritual colectiva más acabada son los recitales. La posición corporal, los cabellos largos, la ornamentación y el vestido, que tienden a borrar incluso las barreras entre los géneros, la reivindicación de la libertad sexual, etc. pueden leerse como un rechazo a los valores corporales, dominantes a principios de los '60, que implicaba en realidad un rechazo más profundo a valores de otro orden: la hipocresía, la rutina, el sometimiento a los mandatos colectivos, el sinsentido de la vida. El cuestionamiento de ese canon corporal (cuyas raíces históricas remiten por lo menos a la tradición judeocristiana del cuerpo pecaminoso, a la tradición renacentista del cuerpo armónico y a la tradición moderna y capitalista del cuerpo instrumental) adquiere su máxima visibilidad en el recital, como fiesta ritual y colectiva.

## **Ritual y sentido**

La noción de ritual aplicada a los estudios culturales tiene ya una tradición relativamente larga, aunque su uso implica una cierta ambigüedad. En principio, el término refiere al ordenamiento pautado y obligatorio de las ceremonias de tipo religioso. Sin embargo, a partir de esa matriz, las diferentes disciplinas de los estudios sociales han desarrollado la noción con diferentes matices. Aquí me interesan particularmente dos perspectivas que otorgan una importancia crucial al rol que juegan los rituales en la producción del sentido. En primer término, los estudios sobre la interacción social tal como los desarrolla Erving Goffman<sup>5</sup>. Estas conductas ritualizadas llegan a constituir un complejo sistema de regulaciones, un ordenamiento de la vida social, que en sí mismo tiene sentido para los actores involucrados. Las conductas aludidas, siempre cargadas

---

<sup>5</sup> Goffman, Erving. *Relaciones en público. Microestudios del orden público*, Alianza Editorial, España, 1971.



de sentido según las diferentes situaciones y funciones, articulan diferentes sistemas semiológicos en forma simultánea: gestos, palabras, actitudes corporales, la utilización de cierto tipo de vestuario, etc. De tal manera, puede establecerse todo un sistema de rituales sociales que, en los recitales regulan el contacto interpersonal, las relaciones entre grupos, los modos de apropiación del espacio público, y, por lo tanto, las relaciones con los grupos que resultan exteriores a esta suerte de ceremonia. La segunda perspectiva tiene que ver con el estudio de los rituales específicamente religiosos, que constituyen toda una tradición en la etnología y la historia de las religiones. Desde esta perspectiva, los rituales colectivos se consideran como un aspecto esencial de la vida religiosa de las diferentes comunidades. Más aún, es solamente en los ritos colectivos donde lo religioso se manifiesta en toda su plenitud, puesto que en ellos se recrean permanentemente los lazos que unen a un individuo con su comunidad, y a esta con el mundo. En las sociedades contemporáneas estos elementos perviven en fiestas y celebraciones cuyos orígenes religiosos se han perdido, pero que conservan formas ritualizadas: un corte en la marcha normal del tiempo, una separación de ciertos espacios o al menos su resignificación en relación con la vida cotidiana, y fundamentalmente, la celebración de la pertenencia a una comunidad, la integración del “yo” a un “nosotros”, que se define por oposición a un “otro” que no toma parte en el ritual<sup>6</sup>. Los recitales de rock ponen en escena un conjunto de aspectos rituales de este tipo que, por otra parte, se corresponden bastante bien con los elementos de carácter religioso (profundamente sincréticos), que forman parte del universo simbólico rockero. Me propongo esbozar, muy brevemente, algunas notas sobre los recitales, teniendo en cuenta estas dos perspectivas.

**El recital como interacción:** el recital es, ante todo, una fiesta, una celebración multitudinaria que, como toda reunión de este tipo, implica una serie de cambios en las regulaciones sociales de la vida cotidiana. Las diversas reglas de interacción se ven allí modificadas, en la medida en que conductas que en otras situaciones están estrictamente

---

<sup>6</sup> Siendo tan importantes para la construcción de la identidad, las distintas formas de creencia que subyacen a estos ritos forman parte del magma de significaciones imaginarias que definen la misma



prohibidas, se permiten (e incluso resultan obligatorias) en la situación del recital<sup>7</sup>. Pero además, el recital es la única situación en la que el colectivo (la “comunidad”) de la que forma parte el rockero, se reúne en un espacio que, aunque momentáneamente, se convierte en “territorio” propio. Se trata de una verdadera apropiación del espacio público, que genera una sobreexposición al contacto con los pares; allí los diversos sistemas semióticos que marcan el cuerpo rockero cobran todo su sentido: la ropa, los peinados, el maquillaje, las actitudes corporales, el baile, etc. son puestos en juego como formas de presentación de sí, pero también como signos de pertenencia a la comunidad. Al mismo tiempo, la interacción entre las personas que integran el público está atravesada por la interacción con los músicos, y por la presencia sobredimensionada de la música misma, que es, en definitiva, lo que da sentido a la reunión. En ese sentido, se pueden pensar las interacciones sociales que se dan en dicho ámbito, al menos en tres dimensiones distintas: interacciones de los individuos que conforman el público entre sí; interacciones del público (en tanto colectivo) con los músicos; interacciones de los rockeros con los “otros”, exteriores a la celebración. En cuanto al primer aspecto, la participación en el recital implica, antes que nada, un cambio en las condiciones de mutua accesibilidad<sup>8</sup>. El sólo hecho de estar allí, y vestido de esa manera, es una señal que acorta distancias, que justifica entablar una conversación con desconocidos o contactos corporales que en otras circunstancias serían indecorosos. Todas las marcas corporales operan allí como elementos que acortan las distancias y favorecen el contacto. Esta mutua accesibilidad, sin embargo, es relativa, ya que se da una compleja trama de relaciones entre grupos diversos, a veces verdaderas tribus, que mediante formas ritualizadas (desde el “don”

---

existencia, en este caso de un determinado grupo social. Ver Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires, 1993

<sup>7</sup> En los estudios antropológicos se ha señalado con asiduidad este aspecto de la fiesta. En el estudio de Bajtin sobre la cultura popular, y en referencia particular al carnaval, se puede observar el carácter revulsivo de la fiesta, en la medida en que, momentáneamente las jerarquías quedan abolidas, al igual que ciertas regulaciones, como por ejemplo las de carácter sexual. De todos modos no se pueden exagerar las analogías: el recital de rock nunca escapa del todo a la lógica comercial de la cultura de masas. Muchas veces la fiesta del recital obedece a las necesidades empresarias del lanzamiento de un disco, por ej. Ver Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987-88.

<sup>8</sup> Determinar las condiciones de acceso mutuo entre las personas es, justamente, la función de diversos tipos de rituales, particularmente los intercambios de reconocimiento y apoyo, que determinan las formas del “contacto social”. El sistema de reglas es sumamente complejo y depende de múltiples factores como la edad, el status social, el género, la etnia, los roles diversos y los tipos de situación. Ver Goffman, Erving. Op.Cit., especialmente el estudio dedicado a los intercambios de apoyo.



hasta las marcaciones de territorios) deben negociar el uso del espacio, y desactivar la violencia. Todo el juego de la mirada y la exposición, la ritualización del cuerpo, que marca zonas que se exhiben o se ocultan, que se remarcan o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias, debe leerse en ese marco de complejas relaciones entre individuos y grupos, pero siempre teniendo en cuenta que el recital es una ceremonia que supone una situación excepcional, que aumenta las posibilidades de acceso entre las personas. Esta excepcionalidad tiene a su vez momentos culminantes: el canto colectivo de las canciones que funcionan como himnos, la disolución en la totalidad cuando, con las luces apagadas, se prenden encendedores en señal de aprobación y, fundamentalmente, el baile colectivo, que incluye formas muy especiales como el “pogo”, en el que no sólo se admite, sino que se exige el contacto con los cuerpos de los demás. En esos momentos las distancias entre grupos y las distancias interpersonales tienden a desaparecer. En cuanto al segundo aspecto, esos momentos cruciales, en los que la individualidad parece disolverse en el colectivo, son, justamente, aquellos en los que el centro de la interacción se sitúa entre el público y los músicos. Cuando los músicos entran en escena, tienden a reforzarse los fenómenos de identificación, agudizándose el sentimiento comunitario. Todo el mecanismo de intercambio es una ceremonia que tiende a lograr ese efecto. Las canciones son recibidas como un “don”, que a su vez exige una respuesta por parte del público que se expresa en el canto, el baile, los aplausos, gritos, silbidos, etc.<sup>9</sup> Todo el mecanismo de la puesta en escena tiende a lograr esa identificación: las luces del recinto se apagan y se encienden las del escenario, todas las miradas tienden a un punto común, que a su vez es agigantado por pantallas. El músico que orienta el micrófono al público, o que se tira sobre los fans; la ceremonia de los besos; los gritos y aplausos, pueden pensarse como parte de ese intercambio dialógico. Según mi punto de vista, estos intercambios constituyen el núcleo básico del recital en la medida en que tanto el público como los músicos juegan allí su “pertenencia” y su “identidad”, aunque desde posiciones muy diferentes. La relación entre los músicos y el público es de carácter asimétrico, puesto que el status de uno y otro no son equivalentes; y sin embargo dependen mutuamente: para afirmar su identidad como rockeros, en el caso del público, y

---

<sup>9</sup> Sobre los esquemas de intercambio de dones, ver Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*; Presses universitaires de France; París, 1950. También es interesante la apropiación que hacen del concepto tanto la semiótica como la pragmática.



para confirmar su permanencia en una posición más o menos privilegiada del campo por parte de los músicos. Para los sujetos que componen el público, “estar ahí”, “hacer el aguante”, corear las canciones, entender los implícitos, reaccionar como se espera que reaccionen, es una manera de manifestar a los demás y a sí mismos, que forman parte, que son “del palo”, que participan del universo simbólico de la tribu. Pero la pertenencia al grupo depende en buena medida de lo que los músicos deben ofrecer sobre el escenario: las canciones, el show, los mensajes cifrados o no cifrados, la vestimenta, los homenajes y las alusiones a la historia del propio rock, constituyen lo que todos los presentes tienen en común. Por eso la actitud del público que agradece y reconoce, pero, en el mismo gesto, exige la “entrega” de los músicos. Por el lado de los músicos, cada recital es una apuesta que empieza desde la convocatoria, puesto que el hecho mismo de concurrir o no es ya una “respuesta”, pero que culmina en el clima que se logre en el recital, que será a su vez recogido, negativa o positivamente, por la crítica. Su legitimidad dentro del campo de producción rockera depende, por lo tanto, y en buena medida, del “éxito” de los recitales que, queda claro, no tiene que ver solamente con la venta de entradas. De tal modo, todo el complejo intercambio entre músicos y público se puede pensar como un ritual de confirmación, cuya principal función es la ratificación mutua de roles, posiciones e identidades. O como un ritual de mantenimiento, destinado a celebrar periódicamente la pertenencia a un “nosotros” y demarcar los límites que separan al colectivo de los “otros”. En cuanto al tercer aspecto, los intercambios con los “otros” dependen del hecho de que la “tribu” rockera vive dispersa y sin territorio propio, y sólo se reúne en ocasión del recital. Los rockeros viven casi siempre en el territorio de los “otros” y sometidos a su Ley. Ese espacio de antivalores que aparece en las canciones representado como el “sistema”, el mundo adulto y careta, o la ciudad gris, es, en la vida cotidiana, omnipresente. La ley de los “otros” asume formas diversas y paradigmáticas: la ley del padre, en la casa; la ley del patrón, en el trabajo; la ley de los adultos, en la escuela; y en las calles, la ley del Estado que engendra la figura del enemigo mítico por antonomasia, la policía. El encuentro multitudinario del recital, es, entonces, y antes que nada, un momento de apropiación del espacio público; un momento de euforia porque bajo la protección del número y del anonimato se tiene la sensación de escapar por un rato, a los dominios de la ley. De tal manera, esta apropiación tiene el carácter de una verdadera invasión o intrusión, puesto



que el espacio público, bajo condiciones normales, es percibido como “ajeno”, puesto que la capacidad de reivindicar ciertos territorios depende de la posición social de los individuos y los grupos. Se pueden comprender, pues, las violentas tensiones que rodean a los recitales. El despliegue de un cuerpo diferente, se puede leer entonces de otra manera. La sola presencia de esa gente que, con su apariencia, reivindica la diferencia y confirma, con su actitud, la invasión del territorio, es vivida como una agresión y una amenaza. Pero esto nos lleva a otro aspecto de la intrusión. Los rockeros no sólo invaden el espacio público y se exhiben con sus atuendos “indecorosos”, sino que además exhiben actitudes y actividades que habitualmente se limitan a la vida privada. Las actitudes definitivamente sexuales, la embriaguez o el consumo de drogas, se manifiestan abiertamente, sumándose al uso “indebido” del espacio. Se duerme en las calles, se come en la vereda, se arrojan restos de comida o se canta y baila hasta altas horas de la noche en la vía pública, ensuciando y generando destrozos. El recital mismo, mientras dura, constituye una invasión sonora, lo que provoca los permanentes conflictos y denuncias por ruidos molestos, que han llevado a cerrar muchos locales en los que se realizaban conciertos. Pues bien, Goffman considera a la exhibición, la intrusión por el ruido y el ensuciamiento del territorio ajeno como diferentes formas de infracción de las reservas territoriales. Todas estas infracciones pueden leerse como intercambios rituales con los “otros”, en el marco de esta apropiación del espacio público en el momento del recital. Sin embargo, con eso sólo no basta para la comprensión de la ceremonia. Es necesario considerar su aspecto específicamente litúrgico.

**El recital como liturgia:** hay dentro del universo simbólico del rock, un conjunto importante de imágenes que remiten a una experiencia de carácter religioso, aunque se trate de una religiosidad sui generis y sumamente sincrética. Aunque no tiene



sentido intentar establecer una unidad de tipo dogmático o doctrinario en ese conjunto de significaciones, lo cierto es que funcionan a la manera de “creencias”<sup>10</sup>. El vuelo, el viaje y el culto de la “expansión de la conciencia”, un cristianismo resignificado, el chamanismo y el imaginario de lo “primitivo”, el esoterismo y la espiritualidad oriental, e incluso las formas más violentas de desmitificación de la falsa religiosidad “oficial”, son algunas de las diversas formas que toman estas creencias a lo largo de la historia del rock en la Argentina. Sin embargo, más allá de la diversidad y desarticulación de estas creencias, que están lejos de formar un todo orgánico, en la práctica de los recitales se ha ido constituyendo un suerte de liturgia, esto es, un modo ritualizado de realizar la celebración, que pone en escena esa religiosidad sui generis del rock. Propongo algunos aspectos para el abordaje de ese aspecto litúrgico del recital. En primer lugar, la organización topológica del espacio. El primer elemento que caracteriza a una ceremonia religiosa es que no puede realizarse en cualquier sitio<sup>11</sup>. Hace falta un lugar especial, diferente del territorio de la vida cotidiana. Según las sociedades y las religiones, existen diferentes maneras de que un sitio adquiera un carácter “sagrado”: desde las mitológicas hierofanías, hasta la realización de algún acontecimiento memorable, particularmente significativo para la comunidad. Lo importante es que esos sitios especiales tienen la virtud de organizar todo el espacio, de ser la piedra angular de la transformación del “caos” de lo indiferenciado en un “cosmos” organizado. Aún en las grandes ciudades contemporáneas, el espacio adquiere zonas significativas, claro que diferentes según

---

<sup>10</sup> Según Durkheim, creencias y rituales son los dos modos específicos del fenómeno religioso. Ahora bien, cuando se habla de “creencias”, eso no implica necesariamente la creencia en una divinidad o en un conjunto de ellas. Tampoco la creencia en un conjunto de principios o fuerzas sobrenaturales, espíritus o lo que fuera. Como ejemplo de este tipo de creencia, Durkheim propone al budismo, que desconoce cualquier idea de divinidad. De modo que se pueden entender las “creencias” como un modo particular de organización de lo que Castoriadis llama las “significaciones imaginarias”. Aquellas que definen quiénes somos y quiénes son los otros, lo que tiene importancia para la vida y lo que no, lo que tiene “sentido” y por lo tanto requiere de inversiones de todo tipo, y lo que no lo tiene. Eso que tiene sentido, lo que resulta verdaderamente importante para una comunidad dada, porque allí se ponen de manifiesto una manera de entender el mundo, y de relacionarse con él y con los demás; esos lugares, cosas y personas, ocupan el lugar de lo “sagrado”. Ver Durkheim, Emilio. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Edit. Schapire SRL, Buenos Aires, 1968.

<sup>11</sup> Ver Eliade. Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1997.



los distintos grupos subculturales que se los van apropiando de maneras diversas<sup>12</sup>. Esa diversidad de apropiaciones espaciales forma parte, según señalaba más arriba, de las luchas generales vinculadas a una configuración hegemónica dada, y no es diferente de la posición que cada grupo ocupa en el conjunto de las relaciones sociales. Observando desde la perspectiva de cada grupo, la realización de ceremonias en esos espacios “sagrados” tiene que ver con el mantenimiento mismo de su propia idea de orden “cósmico”, que incluye, obviamente, la continuidad de la comunidad, de su historia y su memoria. Ahora bien, como decía más arriba, los rockeros no tienen espacios propios, a la manera de un templo, y mucho menos, una deidad que mediante una manifestación pudiese santificar un lugar determinado. Por lo tanto, lo que le da dignidad a un sitio determinado que habitualmente pertenece al “profano” mundo de los “otros”, es la realización misma del recital. Es la reunión de la “comunidad”, habitualmente dispersa, su celebración periódica, lo que resignifica determinados lugares. Por eso siempre se trata de una apropiación de una zona del espacio público, y por eso tiene las características de la intrusión. Mientras dura la ceremonia, la comunidad existe como tal, se fortalece y se manifiesta. Terminado el show, vuelve a dispersarse. En este sentido, y creo que no es casual, hay una notable analogía con las primeras comunidades cristianas, que se distinguían de los paganos, entre otras cosas, porque no tenían templos. La propia reunión para la celebración de la liturgia era lo que tenía carácter sagrado<sup>13</sup>. Ahora bien, como los lugares que reúnen las condiciones para un recital son relativamente escasos, los conciertos tienden a realizarse siempre en los mismos sitios, que se van convirtiendo en “templos” o “catedrales” del rock. Aquellos, como La Falda, en los que se realizan acontecimientos memorables, alcanzan una significación mítica. Pero no se trata sólo de la significación de un lugar. El propio interior del recinto en el que se realiza el recital, también está construido según un orden topológico, al igual que cualquier lugar sagrado. En la tradición cristiana, por ej. el altar, es un lugar especialmente simbólico aún dentro del recinto sagrado, porque implica una elevación hacia lo superior, y su sola contemplación debe “elevar” la conciencia de los fieles, en la medida en que constituye un

---

<sup>12</sup> Esto podría pensarse, con Marc Augé, en términos de la oposición “lugares” / “no lugares”. Ver *Los “no lugares”. Espacios de anonimato*, Edit. Gedisa, Barcelona, 1993.

<sup>13</sup> Winterswyl, Ludwig A. *Liturgia para seglares. Colección “Cristianismo y hombre actual”* (Nº 28), Dir. José Muñoz Sendino, Edic. Guadarrama, Madrid, 1963, pág. 44.



verdadero “axis mundi”. Una función similar cumple el escenario en los conciertos de rock, y el efecto se consigue prácticamente con los mismos medios. La elevación del escenario, las luces que lo elevan aún más distorsionando las imágenes en forma fantástica, las pantallas gigantes, el vestuario brillante de los músicos, el humo, los fuegos de artificio; todo contribuye a señalar ese sitio como lugar privilegiado. Mientras tanto, el lugar en el que se distribuye el público se encuentra en la oscuridad o en la penumbra, por debajo y alrededor del escenario. El público anónimo, rodeado por la música, dirige su mirada hacia esa figura casi mágica que, desde el escenario, lo ayuda a “elevarse”. Esto nos lleva al segundo aspecto, el rol del músico como celebrante. En todos los ritos religiosos colectivos, alguien cumple el rol de oficiante. Siempre se trata de alguien que, por algún motivo, cumple ese rol privilegiado. Habitualmente, se trata de los sacerdotes que han pasado por una larga formación y por los ritos de iniciación, han estudiado los libros sagrados, por lo que poseen el “saber” necesario y, dada su peculiar relación con los dioses, poseen un enorme capital simbólico. Los sacerdotes son mediadores entre los hombres y los dioses, por eso tienen el privilegio de officiar las ceremonias. El tipo de relación que los músicos de rock guardan con su público, se presenta de un modo análogo. Sean cuales sean las creencias particulares de los asistentes a un recital, lo que los reúne es esa celebración ritual de la identidad colectiva. Pero esa celebración tiene un centro: la música. Si algo parece ocupar el lugar de la divinidad, en un recital de rock, eso es la música. Pero en todo caso es una divinidad sui generis, impersonal, ambigua, a la que no se le pide nada y de la que nada se puede esperar, más allá de ese momento de goce individual, pero fundido en la celebración colectiva. Ahora bien, quienes hacen posible ese momento son los músicos; ellos son los que poseen el saber y las destrezas necesarias para hacerlo. Han pasado también por un largo proceso de aprendizaje y por pequeños rituales de iniciación. Esos pasos iniciáticos pueden pensarse, incluso, como los que Goffman llama “ritos de confirmación”. Para ir convirtiéndose en portavoces, para ocupar ese lugar de privilegio, los músicos deben dar pequeños pasos (conciertos en lugares chicos, primer disco, protección de un músico consagrado, etc.) en los que necesitan la confirmación del público y de la crítica. Y la crítica construye sus juicios sobre “saberes” que circulan en el campo, incluso saberes sobre la propia historia del rock. Por esta razón, la confirmación de la crítica depende, entre otras cosas, de que el músico



pueda dar muestras (musicales, estéticas, ideológicas) de pertenencia. Sólo al cabo de ese complejo proceso llega el “éxito” y el músico puede convertirse en portavoz y generar fenómenos de identificación<sup>14</sup>. Sobre el escenario, en el recital, el músico tiene, entonces algo muy importante que ofrecer: su relación especial con la música lo convierte en el celebrante del rito. El también es, en cierta manera, un mediador. En esa mediación, según mi punto de vista, se pueden rastrear orígenes religiosos de carácter diverso. Por un lado, el rol del músico como “portavoz”, se vincula con la Liturgia de la Palabra, tal como se practica en el catolicismo<sup>15</sup>. En efecto, la Misa, está dividida en dos partes: la Liturgia de la Palabra y la Liturgia Sacrificial. En la segunda parte se conmemora la Última Cena. En la primera, se lee y comenta la Palabra de Dios. Pero, ¿Qué Palabra se puede poner en escena en una ceremonia sin divinidad? Según mi punto de vista, las propias canciones, que mediante ese complejo sistema de confirmaciones al que aludía más arriba, han llegado a ser parte del acervo común, en la medida en que llevan en sí las significaciones imaginarias que constituyen la “creencia”. La comunidad rockera se celebra a sí misma cantando aquellas canciones que la representan. Desde este punto de vista puede entenderse mejor el diálogo que se produce entre el público y los músicos, que llega a parecerse, y mucho, a las diversas formas del canto responsorial que se desarrollan en las misas, como un diálogo entre el celebrante y el coro o el “pueblo”. Por otro lado, y en otra tradición, el músico oficia efectivamente como “médium”. Hay una serie de gestos, movimientos, formas de baile, etc. que, son análogos a los del médium que entra en trance. Así como el médium es poseído por un espíritu, el músico es “poseído” por la música. No es él quien toca, sino la música quien se expresa a través de él, y esto se manifiesta en signos corporales: ojos cerrados, movimientos convulsivos, saltos, gritos. El momento clave, desde este punto de vista es la “zapada”. Al

---

<sup>14</sup> Este es un punto interesante en la medida en que sirve para diferenciar las bandas que siguen estos procesos de legitimación, según las reglas específicas del campo rockero, de aquellos fenómenos que son diseñados desde los centros de poder de la industria discográfica, que suelen caracterizarse por lo efímero.

<sup>15</sup> No hay que olvidar que en la sociedad argentina el catolicismo es la tradición religiosa hegemónica. De tal modo, no es extraño que algunos aspectos del ritual católico se incorporen a los recitales, más allá de que las “creencias” desplegadas puedan estar en las antípodas (en algunos casos) del dogma católico.



improvisar se abandona cualquier libreto previo y se ingresa en una zona de libertad, y se suele arrancar, al cerrar la zapada, grandes ovaciones por parte del público. En todos los recitales estos gestos de “coparse” con la música tienen mucho que ver con la “entrega” que exige el público y que evalúa la crítica. Y esto nos lleva al último aspecto a considerar. La “entrega” de los músicos es necesaria para la culminación de la ceremonia. La conjunción de la música, que “rodea” y atraviesa todo el cuerpo, las luces que agigantan el escenario, el baile colectivo y los músicos que “ofician” entre luces y humo, acercan al público a otro efecto religioso: la abolición momentánea del tiempo profano. Toda ceremonia religiosa implica de algún modo, la abolición del tiempo profano y el ingreso a un tiempo sagrado concebido de diferentes formas. Por lo general ese tiempo sagrado no es otro que el tiempo mítico de los orígenes, cuando todo fue creado y el caos, transformado en cosmos. Las ceremonias religiosas suelen tener, pues, un carácter renovador. En el caso del rock no hay un pasado mítico que deba ser renovado, pero sí una comunidad cuyos lazos deben ser recreados permanentemente para que pueda existir, puesto que carece de cualquier forma de organización, doctrina o proyecto que pueda sostenerla. No habiendo un pasado mítico al cual volver, el efecto de la ceremonia se consuma en la abolición momentánea del tiempo profano, de la realidad cotidiana, de la vida gris, de la ley de los “otros”. En este sentido, hay otras tradiciones que parecen confluir en estas ceremonias. Por una lado, una tradición que podríamos denominar “dionisiaca” y que, según Bajtín se prolonga en occidente en la fiesta popular y el carnaval. Según Nietzsche<sup>16</sup>, el sentimiento dionisiaco podía describirse bajo la metáfora de la “embriaguez” que lleva a la disolución del individuo, por la abolición del principio apolíneo de individuación. Justamente, ese sentimiento dionisiaco se obtenía, en la antigüedad, mediante una conjunción de estimulantes, música, danza y libertades sexuales. Principalmente la música, que según Nietzsche, está fuertemente vinculada al principio que llama “dionisiaco”. Esa misma conjunción se da en los recitales, con el mismo efecto de disolución momentánea de la individualidad en lo colectivo o comunitario<sup>17</sup>. El altísimo volumen de la música, el contacto con los cuerpos de los demás,

---

<sup>16</sup> Nietzsche, Federico. *El origen de la tragedia*, Edit. Andrómeda, Buenos Aires, 1992.

<sup>17</sup> Este fenómeno se relaciona también con lo que Freud llama el “sentimiento oceánico” que según cierta tradición, estaría en el origen de la experiencia religiosa. Ver Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”, en *Obras completas*, Vol. 17, Hyspamérica, Buenos Aires, 1993.



las luces, las drogas, el canto y el baile colectivo, potencian ese efecto. Pero si uno tiene en cuenta todo lo analizado hasta ahora acerca de las significaciones centrales del universo simbólico rockero, es notable que estas formas rituales no son más que su puesta en escena. No es otra cosa que la expresión de las sincréticas búsquedas espirituales e ideológicas del rock que vinculan las investigaciones de Artaud sobre los tarahumaras y el peyote, los relatos de Castaneda sobre Don Juan, la prédica hippie sobre la expansión de la conciencia, los vagabundeos de la generación beat, los movimientos revolucionarios de toda especie, las simpatías anarquistas de los punk, los ritos chamánicos, las vanguardias artísticas, los relatos de ciencia ficción, las historietas, y las mil formas de la música popular. El recital, como ceremonia religiosa, es un corte en el tiempo profano de la vida cotidiana, porque en él, y solamente en él, se pueden desplegar libre y comunitariamente todas esas significaciones. Sin ignorar que se trata de un hecho comercial, sin olvidar que el rock pertenece a la cultura de masas, con todo lo que eso implica, sin desconocer todas las contradicciones que la “ideología” rockera debe enfrentar desde el momento en que forma parte del “sistema” que critica, creo que los recitales de rock son rituales con un contenido de tipo religioso en los que las diferentes tribus rockeras se celebran a sí mismas y generan las condiciones de su propia continuidad. Continuidad que, en algún nivel al menos, tiene que ver con las resistencias propias de quienes siguen ocupando lugares subordinados en las luchas simbólicas y en las relaciones sociales en su conjunto.

## Bibliografía

- Alfaro, Juan y Fondevilla, José M. (dir.) 1977.  
*Sacramentum mundi. Enciclopedia teológica*, Edit. Herder, Barcelona.
- Augé, Marc. 1993.  
*Los “no lugares”. Espacios de anonimato*, Edit. Gedisa, Barcelona.
- Bajtín, Mijail. 1987-88.  
*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bourdieu, Pierre. 1980.  
*Sociología y cultura*, Edit. Grijalbo, Barcelona.



- Castoriadis, Cornelius. 1993.  
*La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires.
- Durkheim, Emilio. 1968.  
*Formas elementales de la vida religiosa*, Edit. Schapire, Buenos Aires.
- Eliade, Mircea. 1997.  
*Ocultismo, brujería y modas culturales*, Edit. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.
- Foucault, Michel. 1992.  
*Microfísica del poder*, Edic. De la Piqueta, Madrid.
- Goffman, Erving. 1971.  
*Relaciones en público. Microestudios de la vida cotidiana*, Alianza Editorial, España.
- Gomes Corrêa, Tupã. 1989.  
*Rock: nos passos da moda. Mídia, consumo y mercado cultural*, Edit. Papyrus, São Paulo.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (comp.). 1996.  
*Resistance through Rituals*, Edit. Routledge, Londres.
- Hebdige, Dick. 1979.  
*Subculture. The Meaning of Style*, Edit. Routledge, Londres.
- Jameson, Fredric. 1997.  
*Periodizar los 60*, Alción Editora, Córdoba.
- Levi-Strauss, Claude. 1975.  
*Mito y significado*, Alianza Ed.
- Malinowsky, Bronislaw. 1974.  
*Magia, ciencia y religión*, Edit. Ariel, Barcelona.
- Marc, Edmond y Picard, Dominique. 1992.  
*La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación*, Edit. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.
- Margulis, Mario. 1994.  
*La cultura de la noche*, Ed. Espasa Hoy, Buenos Aires.
- Mauss, Marcel. 1950.  
*Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France, París.
- Racionero, Luis. 1977.  
*Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona.
- Rovaletti, María Lucrecia (comp.). 1998.  
*Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Lugar Editorial, Buenos Aires.
- Winterswyl, Ludwig. 1963.  
*Liturgia para seglares. Colección "Cristianismo y hombre actual"*, Dir. José Muñoz Sendino, Edit. Guadarrama, Madrid.