

reta em gêneros informativos. Tese de doutorado, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUCSP.

GREIMAS, A. J. (1987) *De l'Imperfection*. Péruignex: Fanlac.

LANDOWSKI, E. (2002) *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2001) "En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse" en *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, Nº7.

_____. (1999a) "Sobre el contagio" em R. Dorra, E. Landowski, A.C. Oliveira, (eds.) *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo/Puebla: EDUC/UAP.

_____. (1999b) "Modes de présence du visible" en *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, Nº5.

_____. (1996) "Viagem às nascentes do sentido" em I. A. Silva (ed.) *Corpo e sentido*. São Paulo: UNESP.

ABSTRACT

With a basis in discursive semiotics, this article proposes to describe the production of a highly sensitive concept within live national television coverage. For purposes of this study, transmissions of football games from the 2002 World Cup were analysed. The objective of the study is to illustrate that this type of live transmission produces a concept that could be initiated within a format known as "contagion", such as the concept proposed by the semiotician Eric Landowski in his most recent studies.

Yvana Fachine é professora da Universidade Católica de Pernambuco e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É também pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUCSP - USP - CNRS) e do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP).

E-mail: yvanafachine@hotmail.com

CUERPO, RITUAL Y SENTIDO EN EL ROCK ARGENTINO

CLAUDIO FERNANDO DÍAZ

1. 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 (Bourdieu 1980). 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 las estéticas y filosofías underground, una forma contradictoria y compleja de establecer resistencias ante algunos aspectos de la cultura dominante.

Propongo analizar el recital como una instancia ritual en la que todo ese universo de sentido, arraigado en la música y 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. 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 individual. Sostener la existencia de un canon corporal, implica pensar el sujeto como resultado de un conjunto de relaciones sociales que lo constituyen como tal, 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 (Foucault 1992).

Un canon del cuerpo 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, sino también como la puesta en crisis del canon corporal vigente. 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.

2. 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: los estudios sobre la interacción social tal como los desarrolla Erving Goffman (1971) y el estudio de los rituales específicamente religiosos, que constituyen toda una tradición en la etnología y la historia de las religiones, en la medida en que las celebraciones religiosas marcan pertenencia a una comunidad, la in-

tegración del "yo" a un "nosotros", que se define por oposición a un "otro" que no toma parte en el ritual¹. 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 de sentido rockero. Me propongo esbozar, muy brevemente, algunas notas sobre los recitales, teniendo en cuenta estas dos perspectivas.

2.1. 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 prohibidas, se permiten -incluso resultan obligatorias- en la situación del recital². 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. En esa línea, 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 el primer aspecto la participación en el recital implica un cambio en las condiciones de mutua accesibilidad³. 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. Todo el juego de la mirada y la exposición, la ritualización del cuerpo, que marca zonas que se exhiben o se ocultan, que se remarcen o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias, debe leerse en ese marco de complejas relaciones entre individuos y grupos. Esta excepcionalidad del recital 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 el 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. 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.⁴ 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. 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 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. 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. 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", y teniendo en cuenta 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 definidamente 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. 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.

2.2. EL RECITAL COMO LITURGIA

Hay dentro del universo de sentido 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"⁵. 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. 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 (Eliade 1997). 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", con lo que adquiere 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 los distintos grupos subculturales que se los van apropiando de maneras diversas (Augé 1993). 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. Mientras dura la ceremonia, la comunidad existe como tal, se fortalece y se manifiesta. Terminado el show, vuelve a dispersarse. En este sentido 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 (Winterswil 1963:44). 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 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, por algún motivo, cumple el rol privilegiado de oficiante. 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. 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.

Para ir convirtiéndose en portavoces 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 identificación⁶. 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.

En esa mediación 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 catolicismo⁷. 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". 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 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 de toda ceremonia religiosa: la abolición momentánea 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 (Eliade 1997). 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.

En este sentido, hay otras tradiciones que parecen confluir en estas ceremonias. Por una lado, una tradición que podríamos denominar "dionisiaca" y que, según Bajtin se prolonga en occidente en la fiesta popular y el carnaval.

Según Nietzsche (1992), 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. Esa misma conjunción se da en los recitales, con el mismo efecto de disolución momentánea de la individualidad en lo colectivo o comunitario⁸.

Pero si uno tiene en cuenta que el rock ha ido construyendo un universo de sentido específico, 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. 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.

NOTAS

1. 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 existencia, en este caso de un determinado grupo social. Ver Castoriadis (1993).
2. 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 (1987) y Gomes Corrêa (1989).
3. Determinar las condiciones de acceso mutuo entre las personas es, justamente, la función de diversos tipos de rituales, particularmente los intercambios de reconoci-

miento 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 (1971) especialmente el estudio dedicado a los intercambios de apoyo. También Marc y Picard (1992).

4. Sobre los esquemas de intercambio de dones, ver Mauss (1950). También es interesante la apropiación que hacen del concepto tanto la semiótica como la pragmática.

5. 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 (1968).

6. 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.

7. 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. Ver Alfaro y Fondevilla (1977).

8. 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 (1993).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, Juan y FONDEVILLA, José (1977) *Sacramentum Mundi. Enciclopedia Teológica*. Barcelona: Edit. Herder.
- AUGE, Marc (1993) *Los "no lugares". Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BAJTIN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid:

Alianza Editorial.

BOURDIEU, Pierre (1980) *Sociología y cultura*. Barcelona: Grijalbo.

CASTORIADIS, Cornelius (1993) *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

DURKHEIM, Emilio (1968) *Formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire.

ELIADE, Mircea (1997) *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Buenos Aires: Paidós.

FOUCAULT, Michel (1992) *Microfísica del poder*. Madrid: De la Piqueta.

FREUD, Sigmund (1993) "El malestar en la cultura" en *Obras completas*, Vol. 17., Buenos Aires: Hyspamérica.

GOFFMAN, Erving (1971) *Relaciones en público. Microestudios de la vida cotidiana*. España: Alianza.

GOMES CORREA, Tupã (1989) *Rock: nos passos da moda. Mídia, consumo y mercado cultural*. São Paulo: Papirus.

MARC, Edmond y PICARD, Dominique (1992) *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

NIESTZCHE, Federico (1992) *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Andrómeda.

MAUSS, Marcel (1950) *Sociologie et anthropologie*. París: P.U.F.

WINTERSWYL, Ludwig (1963) *Liturgia para seglares*. Madrid: Guadarrama.

ABSTRACT

El rock argentino en los últimos años ha convocado el interés de numerosos estudios que lo han abordado desde diversas perspectivas teóricas, dada la complejidad del fenómeno. En el presente trabajo, propongo un análisis del conjunto de rituales que se articulan en el marco de la cultura rockera, incluyendo los usos y concepciones del cuerpo, principalmente en el marco del recital. Estos usos y concepciones del cuerpo, guardan una estrecha relación con algunas de las características musicales y con una serie de mecanismos discursivos que conforman el universo de sentido propio de la estética rockera.

In the last few years the Argentinean rock has attracted the interest of a number of studies which - given the complexity of the phenomena - rank from different approaches and several theoretical perspectives. In the present essay I propose an analysis of the whole of rituals articulated within rock culture, including different uses and conceptions of the body, mainly within the frame of the rock concert. These uses and conception of the body are closely tied with some characteristic of the music and with a series of discursive mechanisms that define the own universe of meaning of the rock aesthetics, as developed in Argentina. Music, texts and boies unfold within certain rules determined by concert rituals, state distinctive contributions linked to that universe of

meaning. In this essay the stress is placed on certain liturgical aspects in which take place a sort of "sui generis" religiosity, closely tied to music uses.

Claudio Fernando Díaz es licenciado en letras modernas y Magister en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Secretario de Coordinación General y se desempeña como docente en la Cátedra de Sociología de la obra literaria de la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha universidad. Investigador en el campo del análisis del discurso integra el equipo de investigación sobre "El discurso como práctica". Es miembro de la International Association for the Study of Popular Music y ha publicado diversos trabajos en revistas especializadas.

Email: claudiofdiaz@utopia.com

FUTURO ANTERIOR

SANTOS ZUNZUNEGUI

1. IMPOSIBLE PERO CIERTO

El 11 de Septiembre de 2001, aniversario del infame golpe de estado perpetrado por el General Pinochet en Chile, "en el principio fue la imagen"¹. Porque ese día, gran número de espectadores, sentados ante sus televisores, asistieron atónitos a la aparición de unas imágenes cuyo estatuto era cuando menos conflictivo: investidas de la inmediatez y la credibilidad del directo televisivo, parecían, sin embargo, provenir, en línea recta, del universo de la ficción y, por tanto, podían ser vistas como increíbles. Se trataba de unas imágenes que, al tiempo, que se imponían a la percepción del espectador en su radical espectacularidad privándole literalmente del habla, reclamaban de inmediato su transformación en objetos de significación. De un lado, se presentaban bajo el lema implícito "estoy transmitiendo y es verdad" del que habló Umberto Eco (1986), hecho reforzado por la doble decisión de muchas de las cadenas televisivas de no cortar la transmisión de los acontecimientos con publicidad y suspender la programación habitual. Su misma singularidad, su espectacularidad objetiva las hacía bascular del lado de la ficción, del lado de lo que aparecía como más grande que la vida. En este sentido es razonable preguntarse si la primera incapacidad para otorgar significado a lo que se estaba viendo que