

Citro, Silvia. 2008. "El rock como ritual adolescente. Trásgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *TRANS (Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review)* 12: Dossier: "Música e identidades juveniles en la Argentina contemporánea" (Music and youth identities in contemporary Argentina). Editado por Pablo Vila y Pablo Semán. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art03.htm>

EL ROCK COMO RITUAL ADOLESCENTE.

TRASGRESIÓN Y REALISMO GROTESCO EN LOS RECITALES DE BERSUIT

SILVIA CITRO

Resumen

Este trabajo explora el rol del movimiento del rock en las representaciones culturales de la adolescencia como "etapa liminal" que posibilita la trásgresión del mundo adulto. En primer lugar, examino la construcción de esta representación a partir de la segunda posguerra, período en el que coinciden los inicios de este género musical y los primeros estudios sobre la adolescencia. En segundo lugar, exploro las continuidades y transformaciones de esta representación en el rock argentino de los años '90. Me centro en los recitales de la banda Bersuit Vergarabat como fiestas rituales que legitimaron tanto la trásgresión del mundo adulto como posiciones políticas contra el neoliberalismo imperante. Propongo que en estas *performances*, el cuerpo sexualizado se constituyó en el lenguaje privilegiado de la trásgresión política, en un tipo de "realismo grotesco" que mixturó diversas estéticas nacionales y transnacionales.

Palabras claves: ROCK, ADOLESCENCIA, CUERPO, TRASGRESIÓN, RITUAL

Abstract

This paper explores the role of the rock movement in the cultural representation of adolescence as a "liminal stage" that makes possible the transgression of the adult world. On the one hand, I examine the construction of this representation during the post World War II period, a point in time in which both the beginning of this musical genre and the pioneer studies about adolescence coincide. On the other hand, I explore the continuities and transformations of this representation of adolescence in the Argentine rock of the '90. I focus my attention on the *Bersuit Vergarabat's* shows as ritual festivities that legitimate both, the transgression of the adult world, and political positions against the neo-liberalism project of the period. I propose that in these performances, the sexualized body constituted the language of political transgression, a kind of "grotesque realism" that mixed transnational and local aesthetics.

Key words: ROCK, ADOLESCENCE, BODY, TRANSGRESSION, RITUAL

Introducción

Desde sus orígenes, el rock se constituyó en una manifestación musical y cultural característica del mundo juvenil. No es casual entonces que el período en que el rock comienza a expandirse, a partir de la segunda posguerra, coincida con la

época en que la “adolescencia” se consolida como un prolífico campo de estudio en Estados Unidos y Europa. En la primera parte del trabajo, expondré sintéticamente algunos elementos de este proceso de construcción de la adolescencia como etapa de “desarrollo individual” con una serie de rasgos específicos, y de la manera en que el surgimiento del rock se vincula a ese proceso. Me interesa destacar cómo el rock permitió vehiculizar una particular representación sociocultural de la adolescencia como etapa de carácter liminar en la cual se legitima la posibilidad de transgredir ciertas pautas sociales que rigen el mundo adulto, aunque de manera parcial y a menudo conflictiva. En la segunda parte, analizo la continuidad y reelaboración de esta representación de la adolescencia en una manifestación del rock argentino de la década del ´90, en los recitales de Bersuit Vergarabat. Con los miembros de esta banda y parte del público concurrente a los recitales, realicé una investigación etnográfica en profundidad entre 1995 y 1997, continuando luego en contacto con la banda y sus "seguidores" mas cercanos. En esos años, Bersuit era una banda de mediana difusión todavía vinculada al circuito *under* de la ciudad de Buenos Aires, lo que posibilitaba una especial cercanía entre músicos y seguidores, tanto en los recitales como en otros circuitos de sociabilidad compartidos como fiestas y cumpleaños. Además, la banda se caracterizaba por su postura crítica frente al gobierno de Carlos Menem, el cual en ese momento entraba en su segundo mandato y empezaba a ser fuertemente cuestionado por sus políticas socio-económicas neoliberales y por los indultos a los represores de la última dictadura militar, entre otras cuestiones. A partir de su cuarto CD, *Libertinaje* (1998), Bersuit alcanzó una difusión mayor, y comenzará a efectuar diversas giras por Latinoamérica, España y Estados Unidos. En 2007, ya con 9 CDs. editados, varios discos de platino y un premio nacional a la mejor banda del año, realizan un recital multitudinario en una de las canchas de fútbol más grandes de Argentina, convocando a 66.000 personas.

A partir del análisis de las actuaciones de la banda y del público en aquellos recitales de los ´90, examino las particulares representaciones sobre la trasgresión social, sobre esa posibilidad de “salirse de la sociedad” que, según sus palabras, el rock posibilitaba. Si bien estas representaciones se vinculaban con tradiciones más amplias del rock como movimiento transnacional, también incluían elementos que remitían a manifestaciones culturales locales así como a la historia política argentina

de los últimos 30 años. De esta forma, buscaré mostrar cómo los sentidos de transgresión del rock se reconfiguran y resignifican según las estéticas y contextos histórico-políticos locales, en el caso de Bersuit, a través de un peculiar "realismo grotesco" (Bajtín 1987 [1930]) en el que el cuerpo sexualizado fue vehículo de transgresiones, tanto a las pautas de la moral burguesa del mundo adulto como de la política neoliberal de aquel entonces. Así, analizaré la manera en que los "recitales" de esa época se constituyeron en espacios festivos ritualizados que permitieron reelaborar y legitimar estos sentidos de transgresión y, por la peculiar eficacia de todo ritual, contribuyeron a inscribir esos sentidos en los adolescentes "bersuiteros" que seguían a la banda. Si bien diferentes autores han analizado aspectos del grotesco en el rock de los países centrales (Kohl 1993; Halnon 2004, 2006), lo que pretendo destacar aquí es que en el caso de Bersuit y su público, este estilo apela a elementos característicos de las culturas populares de Buenos Aires — especialmente por la recurrencia a ritmos del carnaval rioplatense y a prácticas y símbolos de las hinchadas de fútbol—, para producir así oposiciones directas a los referentes del poder político local. Finalmente, me interesa mostrar cómo esta particular estética diferenció a Bersuit tanto de las manifestaciones del rock argentino de la década del '80 (cfr. Vila 1985, 1987), como de aquellas de los '90 que luego se denominarían "rock chabón" (cfr. Semán y Vila 1999), aunque no dejará de tener ciertos puntos de contacto con ambas manifestaciones.

En suma, a través del estudio etnográfico de este caso en particular, pretendo aportar al conocimiento más detallado de la diversidad de formas que adquirió el rock argentino de los '90, así como al rol que ocupó en la construcción identitaria de los jóvenes de aquella época.

1. Adolescencia y surgimiento del rock

"La juventud celebró su propia imposibilidad en el rock (...). El registro de la diferencia fue el cuerpo y su política la diversión."¹
Grossberg (1992: 181).

Desde la antropología social —y ya en el trabajo pionero Margaret Mead (1993 [1939])— ha sido extensamente demostrado que la adolescencia no puede pensarse como una etapa "natural" en la evolución de la persona, experimentada de forma similar en las diferentes culturas. En muchas sociedades no occidentales, más que una etapa como la adolescencia, lo que existe es una instancia precisa, marcada por

el advenimiento del desarrollo sexual, en la cual a través de la celebración de un ritual de iniciación o pasaje, el individuo abandona su condición de niño y pasa a integrar el mundo adulto: accede a la sexualidad activa y adquiere responsabilidades y derechos. Las tres fases que generalmente conforman estos rituales operan la transformación: la “separación” del iniciado de su vida social normal, el período “liminar o de margen” en el que prevalece cierta invisibilidad estructural y ambigüedad (pérdida del estado de niñez y gestación del nuevo estado de adultez que aún no se ha concretado) y, por último, la fase de reagregación social, con la adquisición del nuevo estatus. Turner (1989) destacó que aquel estado liminar que en los rituales de pasajes de las sociedades tribales constituía sólo una fase, en las sociedades complejas tendía a institucionalizarse como rasgo característico de personas o grupos alejados de los procedimientos de la acción social legitimada y que se ubicaban en los intersticios o márgenes de la estructura social; de hecho, el movimiento hippie fue uno de los ejemplos que este autor citaba. Justamente, fue entre los años '50 y '60, que en las sociedades occidentales comenzó a registrarse aquel fenómeno que diferentes autores calificaron como “prolongación” de la adolescencia:

Hasta 1939 la adolescencia era contada por los escritores como una crisis subjetiva: uno se rebela contra los padres y la sociedad, en tanto que, a su vez, sueña con llegar a ser rápidamente un adulto, para ser como ellos. Después de 1950, la adolescencia ya no es considerada como una crisis sino como un estado. Es en cierto modo institucionalizada como una experiencia filosófica, un estado de la conciencia. (Dolto 1990: 45)

Para Stone y Church, en aquella época la adolescencia fue “institucionalizada y glorificada en los programas de TV, en los diarios, en la radio y en la publicidad destinada al mercado adolescente” (citado por Obiols 1993: 40). Asimismo, fue el momento en que comenzó a generalizarse una descripción de los adolescentes en torno a su “rebeldía y extremismo afectivo”, como “apasionados, erotizados, malhumorados, expectantes del futuro, exaltados, excesivos en sus afectos, omnipotentes, sedientos de diversión” (Obiols 1993: 49). Para éstos y otros autores, el conflicto generacional con padres y/o educadores —el rebelarse y confrontar para buscar una síntesis propia— también pasó a ser característico de la etapa y esta confrontación fue postulada como elemento clave en el desarrollo psíquico del sujeto e inclusive de la cultura. Ello explicaba también la atracción de los jóvenes por las grandes ideologías, sobre todo cuando éstas se oponían a las de sus familias.

Para comprender por qué la adolescencia comienza a erigirse como objeto de investigación con los rasgos aquí reseñados, es necesario situarse en el contexto histórico-social más amplio en el que esta definición tuvo lugar. Retomaré algunos elementos señalados por Grossberg (1992) para Norteamérica, en tanto este autor vincula dicho contexto con la emergencia del rock. Entre 1946 y 1964, se produce en Norteamérica un gran incremento en los nacimientos que va a producir un aumento de la juventud de la población, el conocido fenómeno de los *teenagers* y el *baby boom* de la posguerra. El argumento de Grossberg es que aquellas generaciones identificadas como “jóvenes” fueron investidas con un cierto poder dentro del rango de discursos sociales, pasaron a ser socialmente sobrevaloradas en tanto representaban la promesa del “sueño americano”, en un contexto de crecimiento económico y triunfalismo por las guerras mundiales. Es en esta época que se va a normalizar una definición del joven en torno a su “extremismo afectivo” y “rebeldía”, colocándolo dentro de un sistema significativo de diferencias sociales: “la juventud va a comenzar a celebrarse como un fin en sí misma, como una formación independiente y distinta, en oposición al mundo adulto” (Grossberg 1992: 178). Estos procesos de diferenciación llevarían luego a que en las ciencias sociales se comenzara a analizar las prácticas de los grupos juveniles como “subculturas”, “contraculturas” y, posteriormente, como “tribus urbanas”². No obstante, paralelamente a este proceso de valorización y construcción diferencial de la juventud, ésta va a pasar a convertirse en un problema material, en “un cuerpo social que debía ser correctamente insertado dentro del sistema dominante de relaciones sociales y económicas”, para lo cual “era necesario un proceso de disciplinamiento y control, dentro de instituciones calificadas para guiarlo hacia el mundo adulto” (Grossberg 1992: 176-177). En suma, para Grossberg, la “celebración de la juventud” fue una posición que se formó en la intersección entre la alienación e imposiciones del mundo adulto y el sentido construido por los jóvenes sobre esa alineación, en una serie de luchas cotidianas:

Si la sociedad demanda que estén bajo constante vigilancia, ellos se expondrán a sí mismos (...), si demanda que sean consumidores, ellos podrían consumirse a sí mismos como objetos fetiches (...), si la sociedad localiza el cuerpo de la juventud en los espacios de lo doméstico, el consumo y la educación (...), entonces ellos podrían construir sus propios lugares en los espacios de transición entre esas instituciones: en las calles. (Grossberg 1992: 178-179)

Es conocido ya cómo en el contexto de la posguerra, la crisis de la mentalidad burguesa se manifestó en diferentes ámbitos culturales a través de actitudes de disconformismo, protesta y rebeldía (cfr. Romero 1970, Van der Wee 1986, entre otros). Así, la diferenciación de los jóvenes de la cotidianidad de los adultos, fue adquiriendo el cariz de una trasgresión y rebeldía más amplia, pues ya no se trataba solamente de una oposición subjetiva a los padres, tal como se describía la adolescencia hasta la década del '40, sino que implicaba una oposición ideológica al mundo adulto burgués. La juventud, para Grossberg, se transformó entonces en una “alternativa radical” a ese mundo, y el rock fue una de sus artífices:

(...) constituyó una respuesta a una cierta clase de soledad e incertidumbre, un camino en el cual la juventud se ofreció a sí misma nuevas oportunidades de identificación y pertenencia a través de la construcción de estructuras afectivas temporales. No obstante, la juventud ocupaba un lugar dentro del orden social, el cual le demandaba que vivieran la vida cotidiana de acuerdo a otros planes, sueños y trayectorias. La juventud fue subordinada para que definiera un lugar dentro de la narrativa social que ya había sido delineado de antemano (1992: 179).

Puede comprenderse ahora la cita del autor en nuestro epígrafe, acerca de que la juventud “celebró su propia imposibilidad en el rock”. Dicho movimiento implicaba cierto carácter rebelde, contestatario, trasgresor, la constitución de una forma de vida diferente, la cual, sin embargo, se restringía sobre todo a prácticas ligadas al mismo ámbito del rock y otros pocos espacios de “tiempo libre”; luego, la cotidianidad de gran parte de los jóvenes transcurría por otros carriles, hegemonizados por los adultos. Por eso, para Grossberg, fue una rebelión que nunca sobrepasó el mismo campo del rock. Además, es importante recordar que estos sentidos de trasgresión se vincularon con estéticas corporales asociadas a cada uno de los subgéneros musicales que se iban gestando, y que abarcaban tanto la construcción de la imagen corporal —a través de vestimentas, cortes de pelo y otros tratamientos sobre el cuerpo—, como sus prácticas —formas de baile, consumos de bebidas y otras sustancias. De ahí que el cuerpo, como sostuviera Grossberg, se constituyera en “registro de la diferencia”. Finalmente, estos contenidos transgresores y su registro corporal también fueron modificándose de acuerdo a los contextos geopolíticos en los que el rock se expandió. En el próximo apartado, analizaré cuáles fueron los sentidos transgresores de una particular manifestación del rock en la Argentina de los '90, intentando develar si estos

sentidos trascendieron o no el campo del rock y cómo incidieron en la definición identitaria de los adolescentes seguidores de las bandas.

2. Los recitales de Bersuit en los '90

2.1. La banda: estéticas y significados de la trasgresión

Bersuit comenzó a tocar en 1989, formando parte de un conjunto de "bandas" que surgen en esos años y que, para los críticos locales, marcaron una renovación en la estética del rock nacional, a veces llamada "el recambio de los 90". Bersuit y otras bandas como Divididos, Las Pelotas, Los Piojos, Los Caballeros de la Quema o La Renga, fueron consideradas herederas, en algunos aspectos, de grupos como Sumo y Los Redonditos de Ricota, y en diferentes medios de la época fueron asociadas a un estilo "trasgresor", "popular" y de "crítica social". La producción musical de Bersuit no se identifica con ningún subgénero del rock en particular, en algunas canciones recurren al rap, el ska, o incluso al heavy metal o rock sinfónico, pero una característica distintiva de su repertorio es que incluye elementos provenientes de géneros que hasta esa época eran ajenos al campo del rock, especialmente ritmos rioplatenses de origen afro asociados al carnaval, como el candombe y la murga, y ritmos latinoamericanos y locales bailables como la cumbia, el chamamé, el cuarteto. En otros temas aparecen elementos del tango, la música andina, el flamenco, y también poseen composiciones instrumentales no encasillables en ningún género en particular, generalmente identificadas como "conceptuales". Se aprecia así una tendencia a un creciente eclecticismo musical, no obstante, la apropiación de estos otros géneros siempre se efectúa desde aquello que los miembros de la banda identifican como "sonido rock". Se trata de citas melódicas, rítmicas y de forma musical que al ser ejecutadas por la instrumentación básica del rock —la articulación de "batería, guitarra y bajo eléctrico" que define su fisonomía tímbrica y rítmica— y ser procesadas por sus características tecnologías sonoras, adquieren esos rasgos que hacen que "suenen como rock". Esta interpretación de los miembros de la banda parece confirmar parte de aquella apreciación de Frith (1999: 19) acerca de que en la actualidad, "el rock describe menos un estilo musical (o un contenido) que un valor auditivo", aunque, como veremos, para Bersuit los "contenidos" ideológicos sí son una variable definitoria.

Cabe agregar que además de esta instrumentación, varios temas de Bersuit otorgan una importante rol a los teclados, y también incorporan instrumentistas invitados provenientes de otros géneros, como grupos de percusión de candombe y murga o charanguistas de música andina. Considero que la diversidad musical y poética de la banda así como la innovación de algunos de sus temas, lo alejan claramente de aquellos rasgos que han caracterizado al "rock chabón" de los ´90, como el denominado estilo "stone" y, desde una mirada crítica, las acusaciones de "facilismo" o "simplicidad" en sus propuestas musicales y letras. Sin embargo, una característica que sí lo acerca a esta última variante del rock local es la presencia de elementos asociados al fútbol, el barrio, la fiesta y el "bardo". El término "bardo" alude a situaciones en las que se generan provocaciones o trasgresiones de ciertas normas, por ejemplo, en ambientes de "fiesta, locura, descontrol", y también se utiliza para designar peleas, momentos de conflicto o desorden generalizado; según un seguidor de Bersuit, el bardo era "la rebeldía lógica que tiene el rock, la liberación o canalización a través de ese arte". En cuanto a la asociación con el fútbol, este tópico estaba presente en algunas letras de la banda ("Al fondo de la red", CD *Don Leopardo*), y en el apartado siguiente, analizaré cómo las *performances* del público durante los recitales poseían muchas similitudes con las de las "hinchadas" de los equipos de fútbol.

Durante mi trabajo de campo, el repertorio de la banda durante los recitales incluía temas de sus dos primeros CDs -*Bersuit Vergarabat y punto* (1992) y *Asquerosa alegría* (1993)-, también realizaron la presentación del tercero -*Don Leopardo* (1996)- y adelantaron temas de lo que sería su cuarto CD, *Libertinaje* (1998). Me centraré aquí especialmente en algunos elementos del tercer y cuarto CD y en las interpretaciones de los músicos sobre su obra. Cuando en 1996, en una conocida radio de rock local, se promocionaba la llegada de *Don Leopardo* se lo anunciaba como "locura, magia y compromiso". Considero que estos significantes sintetizan el estilo de la banda en aquella época: la idea de "compromiso" se asocia con los posicionamientos políticos que sus miembros hasta hoy sostienen, mientras que las de "locura y magia" se relacionan con sus definiciones sobre el "bardo". En entrevistas y charlas mantenidas con "el Pelado" Cordera, el cantante de la banda, y con Juan Subirá, tecladista y autor de varias canciones³, repetidamente surgía la idea de "compromiso" político a través del rock:

El Pelado: Yo creo que en la música tiene que haber poesía, pero con un encuadre social (...), queremos reivindicar el espíritu combativo de la década del '70, aquella hermosa ruptura que hicieron las bandas pioneras, porque el rock sirve, existe, pero cuando se torna en algo pasatista se convierte en algo inerte, está muerto.

Juan: En la década del '70 hubo montones de grupos, de discos y de cosas que vos decís, loco, mirá lo que pasó acá, seguía siendo rock pero apareció toda la cuestión sinfónica, gente que se interesó por la música asiática, había una búsqueda tremenda. Yo lo relaciono con el momento ideológico que había en el país y en el mundo, la gente estaba ávida de experimentar, de encontrar otras cosas, había también mucho psicobolchismo⁴ y todo, pero bueno la gente agarraba y como acá se calzaba las armas, que sé yo. Hoy día relaciono la situación actual de la música y del rock con la situación a nivel político, ideológico y social. Hoy día ya no hay ese espacio de búsqueda, no existe ese espacio como un código impuesto.

La identificación con el espíritu combativo de la izquierda de los '70 y con un rock con "poesía pero con encuadre social", vinculan ideológicamente al grupo con el rol de resistencia del rock argentino especialmente durante la última dictadura militar (cfr. Vila, 1985, 1987), así como con la experimentación musical y búsqueda poética que solían reconocer en algunos de sus pioneros de los '70, como Luis Alberto Spinetta. Algunos temas de Bersuit como "Homenaje a los locos del Borda" (*Bersuit Vergarabat y punto*), "Encapuchados o Despedida Cruel" (*Don Leopardo*), o "Vuelos" (*Libertinaje*) sintetizan esa búsqueda de combinar poesía y compromiso social. Otros, en cambio, expresan una oposición más directa a los militares, la policía y el menemismo, por ejemplo "Como nada puedo hacer" (*Bersuit Vergarabat y punto*) o "Fuera de Acá" (*Asquerosa alegría*), y esta tendencia se acentúa especialmente en *Libertinaje*, con "Sr. Cobranza" (un rap de la banda "Las Manos de Filippi" que Bersuit popularizó), "Se Viene" y "C.S.M.", que luego analizaré.

En cuanto al "bardo" y la "locura", se asocia especialmente con la época de surgimiento de la banda, a inicios de los '90, y a nivel político, se corresponde con lo que El Pelado definió como el "fin de la primavera alfonsinista". Esta frase alude a la desilusión y el escepticismo que siguió al entusiasmo inicial generado por la recuperación de la democracia en 1983, con el presidente Raúl Alfonsín. La época del bardo se desarrolla en este contexto político de inflexión, entre el ocaso de ciertas utopías progresistas (simbolizado con la finalización de los juicios a los responsables de los desaparecidos de la última dictadura militar) y los inicios del menemismo neo-liberal. En una de nuestras entrevistas, el Pelado sostuvo:

Nosotros en el '89, cuando empezamos (...), nacimos con el florecimiento de esta idea [del bardo], porque moría toda la primavera alfonsinista, moría toda la década del '80

que decía; bueno, ya somos libres, los culpables están presos, ya no hay más desaparecidos, ya podemos ser felices, entonces bailemos, asiemos nuestros cuerpos, pongámonos prendas lindas y cantemos a la seducción como forma poética suprema. Bueno, la desilusión de todo eso y la caída de toda esa primavera alfonsinista hizo que con la década del '90 surjan nuevas propuestas, que de alguna manera tiene un hilo conductor con las propuestas de la década del '70, pero con ciertas características represivas, o sea metidas en las cabezas de los que hacen música de rock, debido a que, bueno, el trabajo hecho por los milicos fue prácticamente implacable, ¿no?, en cuanto al miedo. Entonces hay una doble tarea, no sólo el tema estaba en romper las estructuras del mundo, sino en romper las estructuras de tu mundo, digamos, destruirte a vos mismo, flagelarte, descomponerte, destruirte, y por eso viene toda la conducta de... de... si se quiere, del bardo ¿no? (...). El florecimiento del bardo en los '90 fue majestuoso, éramos una horda de personas que pujábamos por extender los límites permitidos, se cogía en los baños, se tomaba merca [cocaína] en todos lados, se bebía hasta más no poder. El cuerpo era un patrimonio colectivo.

En éste y otros relato del Pelado, el bardo adquiere una doble dimensión, social e individual, pues sería un medio para intentar "romper" las estructuras del mundo externo e interno. A través de determinados actos y estados que involucran particularmente la propia corporalidad —como la sexualidad, los consumos de alcohol y drogas—, se habría buscado liberarse de la represión y miedo instalado por la dictadura militar y también de cierto descreimiento o desilusión política con el gobierno democrático que la siguió. Como señalé en otros trabajos (Citro 1997, 2000a), la obra *Don Leopardo* condensa algunas de estas significaciones sobre el bardo, pero otorgándoles un peculiar sentido mítico-religioso y conduciendo a un final trágico. Veamos algunos párrafos de la historia de este personaje, que fue escrita por Juan y aparece en la gráfica de tipo surrealista del CD:

Don Leopardo es hijo de un cacique de una tribu indígena de los alrededores de Mar del Plata (...), que resultó tan incivilizado, tan ílimitado, que le hizo frente a su propia muerte (...), su espíritu anda suelto y es capaz de tomar una o muchas cabezas a la vez. Ingresa en los organismos que lo invocan a través de la debilidad, los vicios, el insomnio, y el resentimiento. Se instala en el hipotálamo y desde allí gobierna los sentidos y las acciones.

En el texto se mencionan una serie de “testigos” que dan cuenta del “espíritu” de Don Leopardo, el cual se manifiesta casi siempre en forma de animal. Las historias transcurren en ambientes de fiestas y “boliches” donde "Don Leopardo" intenta poseer sexualmente a mujeres, desafiar a la policía y también llega a enfrentarse a Dios. Las 6 primeras canciones del CD refieren a tópicos semejantes, con alusiones irónicas a las drogas (“Bolivian Surf”), los militares (“Bolero militar”), la muerte (“Cajón 5 estrellas”) y Dios (“Cielo Trucho”), entremezcladas siempre con contenidos sexuales y citas musicales que refuerzan el carácter irónico, como el uso del bolero o una “chamarrita mexicana”. En “Cielo Trucho”, por ejemplo, Don

Leopardo le canta a Dios: "...abrí los cantos del cielo como te va a quedar el culito. Dios se nos cagó, está por salir el sol, si el sol no sale lo saco yo...", y mientras en los recitales el Pelado se tomaba sus genitales, finalizaba cantando: "si querés bajad y agarradmela...". A partir de esta canción, la obra tiene un giro narrativo, pues la respuesta a este desafío de Don Leopardo a Dios, es el castigo de este último ("Abundancia" y "Ojo por ojo"), el cual conduce a la locura y al suicidio que se expresa en "Croata" o "La Mujer perfecta", un tema que recurre a la improvisación y a elementos musicales de tipo conceptual. En las últimas seis canciones que le siguen, predominan los tonos menores con letras atravesadas por imágenes de soledad y desconcierto ("Madrugón de Penas", "Encapuchados o Despedida Cruel"), metáforas de malas experiencias con las drogas ("Querubín") y, finalmente, la alusión a la muerte en el último tema, "Réquiem":

Suena y tiembla este espíritu, hasta desaparecer, te dejo todo, no es cansancio es que no hay mas. No escuchés lo que digo, mirá una expresión mental, jugo de moras, el desconcierto pudo más. CHAU.

Cabe agregar que para algunos miembros de la banda, la figura de Don Leopardo representaría algo más que una historia de ficción, pues refieren a un "estado leopardino" como una particular vivencia. Según un amigo de la banda, que participó en la creación de la gráfica del compact:

El personaje de Don Leopardo se origina en un campamento en Mar del Plata que comparten algunos miembros de la banda, creándose allí la mayoría de las canciones y relatos que forman la obra. En este contexto, acompañado del consumo de diferentes drogas, muchas de las cosas que allí van sucediendo van a ser atribuidas a la influencia de dicho espíritu.

Al respecto, el Pelado comentó en una charla:

Don Leopardo es un estado y mucha gente vivió con Don Leopardo en Mar del Plata, algunos lo habrán entendido y otros no, pero mucha gente estuvo con nosotros en estado leopardino, todas esas historias las vivieron.

En suma, en la obra de Don Leopardo puede hallarse la definición de un espacio de trasgresión en el que las prácticas corporales poseen un rol destacado, a través de la sexualidad, el baile, el consumo de estimulantes, pero conducen a un punto límite que llevaría a la muerte. Considero que esta obra es metáfora de aquel bardo de los '90 y del punto crítico que había alcanzado, en un momento en el que el Pelado y algunos miembros de la banda estaban intentando, según sus palabras,

"recuperarse" de aquellos excesos y volver a grabar, pues habían pasado 3 años de su último disco:

El Pelado: "...si no advertíamos que estábamos a un paso de la muerte, que el tren se estalló sobre un paredón gigante y que todas nuestras cabezas destrozadas sobre ese paredón no tienen retorno. (...) Ahora es como que hay que disimular el error que cometimos y empezar a recuperar toda esa energía gastada, bien gastada, pero recuperarla porque no estaba más, no había más que dar."

En la historia del rock local, la figura de otro "pelado", Luca Prodan, el líder de Sumo que murió en 1987 a los 34 años, aparentemente por cirrosis, representa las consecuencias trágicas del bardo de aquella época. Una canción de *Don Leopardo* ("En trance"), perteneciente a aquella tercera parte que expresa el desconcierto, lo recuerda, tanto en una cita del estilo musical de la banda como en su letra: "Luca no murió, Luca no murió, el que fui muerto soy yo". Así, el "bardo" de fines de los '80 y principios de los '90, reeditó en clave local aquel mítico "sexo, drogas y rock and roll" del rock norteamericano, incluyendo las consecuencias trágicas que el exceso de trasgresión puede adquirir, al provocar la muerte de sus jóvenes referentes.

Hasta fines de los '90, la producción de Bersuit se desarrollaba entre los tópicos aquí aludidos: el bardo y la fiesta con tonos paródicos que remiten al lenguaje sexual, una mirada trágica y crítica sobre aquel bardo que aparece especialmente en *Don Leopardo*, y la crítica social y compromiso político. A veces se trataba de polos diferenciados, pero en muchos otros casos, la crítica política y la parodia sexual constituyeron facetas de una misma actitud de trasgresión, tal es el caso del "Bolero militar", que ironiza sobre la relación homosexual entre dos militares, o temas del primer CD como "Venganza de los muertos pobres (Afro)" y "Hociquito de ratón". En trabajos anteriores (Citro 1997, 2000a), analicé cómo estas referencias corporales sexualizadas aparecían en diferentes letras y *performances* de Bersuit y eran utilizadas para invertir los símbolos de poder asociados a los militares, la policía, el gobierno. De ahí, como adelantamos, que una peculiar forma de "realismo grotesco" sea uno de los rasgos característicos de la banda. Siguiendo a Bajtín, "la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son los signos característicos más marcados del estilo grotesco" (1987 [1930]: 273), pero lo peculiar del carnaval, es que a través de este estilo, se operaban "inversiones de los símbolos, pensamientos e imágenes cruciales de la cultura oficial" por lo "bajo material y corporal" (1987 [1930]: 49), es decir, por todo lo que se vincula con "la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y en consecuencia

también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales" (1930: 26). Así, el "realismo grotesco" fue el lenguaje estético que expresó la resistencia histórica de los sectores populares a los intentos hegemónicos de los poderes oficiales.

Analizaré dos casos que muestran esta estética del realismo grotesco de la banda y que implican un peculiar acto de trasgresión, al poner en escena los cuerpos sexualizados semidesnudos del cantante y de sus seguidores y seguidoras adolescentes. En los recitales de 1997, la banda comenzó a ejecutar un tema que era conocido como "Comando Culomandril"; no obstante, cuando al año siguiente es grabado en el CD *Libertinaje*, fue titulado C.S.M., iniciales que aludían al entonces presidente Carlos Saúl Menem. La letra alude a las relaciones de poder entre dominadores y dominados, expresadas a través de relaciones sexuales anales:

Comando culo Mandril, tené a mano el botiquín, preparate el algodón y bajate el pantalón,
por más que intentes huir, te lo vamo a destruir.
Comando culo e Mandril, te asegura el porvenir, desflorando al por mayor, gozando con tu
dolor, rompiendo culo a granel, seguiremo' en el poder. (...)

Comando culo Mandril, no hacemos distinción, por edad, sexo o color,
el trabajo es nuestra pasión, solo pedimos relajación, y una normal dilatación...
Comando culo Mandril, pa' lo que guste pedir.
Pelando el culo, Pelando el culo, che!, Pelando el culo por la ciudad...

La pronunciación del canto imita rasgos diacríticos del habla popular (ausencia de la "s" en "vamo" y "seguiremo", uso del "e" por "de" y "pa" por "para"), y el género musical utilizado también remite a los sectores populares, pues se trata, según la definieron sus autores, "de una especie de cumbia litoraleña". Además, la relación sexual anal como expresión de poder y violencia sobre el otro, y especialmente entre hombres, es una imagen habitual en los cánticos de las hinchadas de fútbol, que a su vez remite a prácticas de violación en ciertos ámbitos carcelarios. Lo interesante de destacar, es que en los recitales, ese "rompiendo culo a granel seguiremo en el poder" de la letra original, comenzó a transformarse en un "rompiendo culo a granel, tomaremos el poder", que era la forma en que se la empezó a cantar; y en esta toma imaginaria del poder, jóvenes varones del público se subían al escenario, y junto al Pelado cantaban y bailaban mostrando la cola al público e imitando los roles sexuales de penetrar y ser penetrado (foto 1).

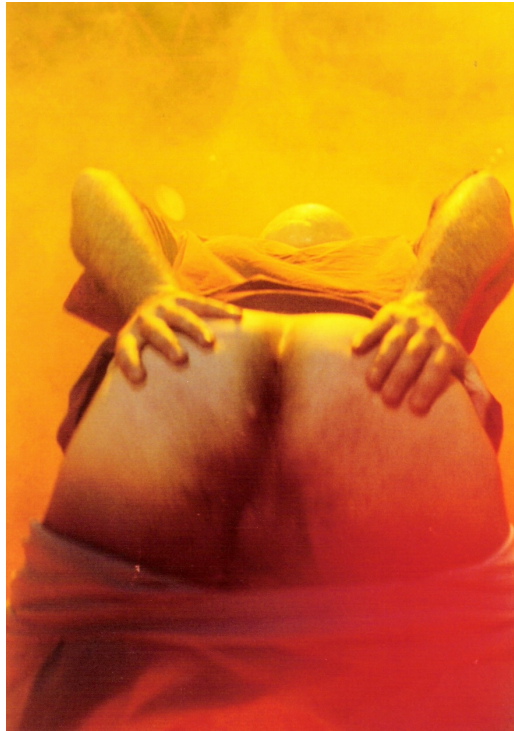


Foto 1. El Pelado ejecutando C.S.M. Foto: Salvador Batalla

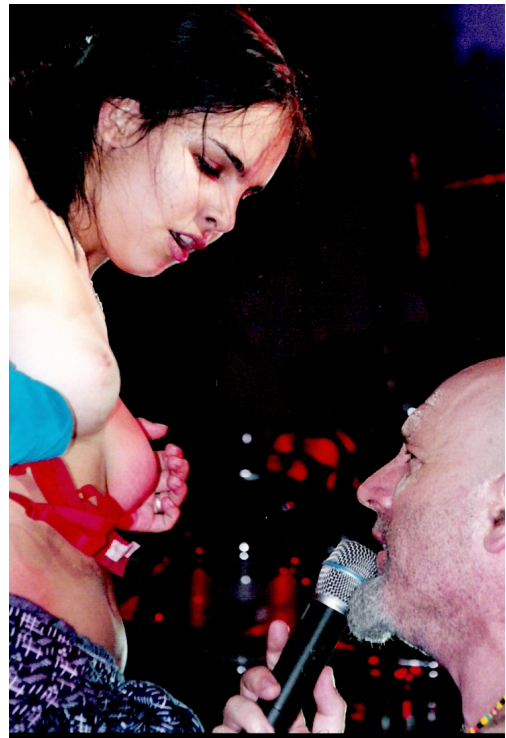
Esta *performance* y la transformación en la letra de la banda condensan aquel recurso típico del "realismo grotesco" de invertir los símbolos del poder por lo "bajo material y corporal". En este caso, se trata del desmesurado ejercicio de poder de un presidente que es mostrado como una activa sexualidad que "deflora al por mayor" a sus víctimas. Pero justamente, aquella experiencia traumática de la dominación-violación se presenta aquí invertida por la recurrencia a la hipérbole y la exageración, al humor y la risa, elementos típicos del grotesco. De esta forma, la inversión posibilita un cambio imaginario en los lugares de la agencia: ahora son los dominados (banda y público) los que toman el poder, usando alegremente las mismas "armas" que este ejerció contra ellos.

Así como los "culos" masculinos tomaban el poder en la *performance* de esta canción, en "Hociquito de ratón" serán los "ejércitos de tetas" los que ataquen a esta "gran nación" y logren que la vida sea "libre" y culmine la "censura moral". En los recitales, el Pelado siempre invita a subir al escenario a chicas del público, y ellas, ante el pedido del cantante y el público, se sacan sus remeras y corpiños, y bailan (fotos 2 y 3), mientras cantan:

Censores moralistas, ya todo terminó, yo siento en el pecho una extraña sensación,
se me cae el pucho y luego se me cae el pantalón,
trataba de explicarle a esta gran nación que paren la campaña de desratización,
que no persigan al hociquito de ratón.

Hociquito de ratón, hociquito de ratón, hociquito de ratón, hociquito de ratón.
Yo quiero pronto en mi puchero a un hociquito de ratón.

(..) la vida es libre, estamos todos corriendo, ejército de tetas atacan la nación, de lejos
se divisan hociquitos de ratón, con su lechita estamos bañados de amor.



Fotos 2 y 3. El Pelado y jóvenes seguidoras ejecutando "Hociquito de ratón". Fotos: Salvador Batalla

En suma, el "comando culomandrill" y los "ejércitos de tetas", a través de estas imágenes de las sexualidades masculinas y femeninas hiperbolizadas, en cierta forma remitían a una inversión grotesca de dos figuras claves de la historia política argentina reciente, que tanto miedo y terror sembraron en los años de la última dictadura: el "ejército" y sus "comandos" paramilitares que llevaron a cabo las desapariciones de personas. Como sostuvo Bajtín, las fiestas populares permitían superar por la risa el miedo que infundían "las fuerzas opresoras y limitadoras":

"se derribaba la seriedad, como si fuera una máscara, y se expresaba entonces otra concepción a través de la comicidad, la burla, las obscenidades, las groserías, las parodias, las imitaciones burlescas, etc. El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material corporal." (1987 [1930]: 89)

Así, esta estética del grotesco habría sido un medio para intentar vencer por la

risa las consecuencias de la dictadura y el menemismo, y también, a nivel subjetivo, las consecuencias trágicas que un exceso de trasgresión, de "bardo", podían tener, y que la obra *Don Leopardo* se encargó de señalar.

A continuación, realizaré una descripción de los principales rasgos de los recitales y de las actuaciones del público, para profundizar luego en los rasgos rituales-festivos presentes en estas *performances* y, especialmente, en los sentidos de trasgresión que expresaban.

2.2. La actuación de los adolescentes en los recitales

De los recitales presenciados durante mi trabajo de campo, muchos se hicieron en Cemento, un local que fue referente del circuito musical y teatral "under" de los '80 en Buenos Aires. Estos locales casi siempre estaban "custodiados" en sus inmediaciones por policías, y antes de entrar al recital, los jóvenes debían someterse a la revisión del personal de seguridad. Sin embargo, una vez que ingresaban, las restricciones menguaban y, por ejemplo, era posible fumar los cigarrillos de marihuana, denominados "porros". La mayoría de los seguidores tenían entre 15 y 20 años, con un predominio de varones de clase media. Solían concurrir a los recitales vestidos con jeans, zapatillas y remeras, con el buzo o la campera atado a la cintura. Esta vestimenta generaba una cierta impresión de descuido o despreocupación, y constituía un estilo que a menudo se contraponía con el de aquellos otros jóvenes "preocupados" por las ropas y apariencias, a los que denominaban "conchetos". También siempre se veían jóvenes que lucían remeras con inscripciones y dibujos sobre Bersuit u otras bandas, y camisetas de fútbol. Esta estética resultaba particularmente llamativa en las mujeres, que en su mayoría no se distinguían de los varones, ni en las ropas ni en los estilos gestuales y kinésicos.

La "espera" del recital podía llegar a durar una o dos horas, incluso algunos seguidores comentaban que solían ir bastante antes. Más que una espera del espectáculo, pasiva y a desgano, este momento constituía una preparación para el evento, un "entrar en clima": algunos empezaban a bailar, a hacer *pogo*, a cantar sus temas preferidos o los cánticos para la banda y a colgar sus "banderas". Éstas generalmente poseían la identificación del barrio al que pertenecían los jóvenes, la de algún club de fútbol y frases de canciones de la banda⁵. En cuanto a los cánticos del público, muchos pertenecían al repertorio de aquellos entonados por las

hinchadas de fútbol o también al de las marchas políticas, a veces con transformaciones en las letras. A lo largo del recital estos cantos se iban intercalando con las canciones de la banda. Algunos ejemplos son:

Menem, Menem, compadre, la concha de tu madre, nos cagamos de hambre, nos mandás a la yuta [policia], le pegás a los viejos, sos un hijo de puta, sos un hijo de puta.

Borombonbón, borombonbón, el que no salta es un botón.⁶

Esta es tu hinchada la que tiene aguante, la que te sigue a todas partes, la que nunca te va a abandonar. La Bersuit, La Bersuit.

Olé, olé, ole, ole, olá, de la cabeza con *Bersuit Vergarabat*.

La asociación entre seguir una banda de rock, un equipo de fútbol y la pertenencia al barrio era muy marcada entre los jóvenes que asistían a estos recitales, constituyéndose en un entramado de símbolos que permitían construir una identificación basada en fuertes lazos afectivos. Además, esta identificación permitía evadir parcialmente los intentos de control del mundo adulto, pues se basa en actividades de "tiempo libre" con otros jóvenes, y por tanto se sitúan por fuera de los espacios y rutinas dominados por el mundo adulto, como el hogar y la escuela.

Entre las doce y las dos de la madrugada, la banda empezaba a tocar, extendiéndose por dos o más horas. El primer tema a menudo provocaba una gran participación y fervor en el público. Las formas que adopta la participación del público incluían distintas modalidades según su distribución espacial. El sector ubicado junto al escenario participaba activamente, cantando y acompañándose gestualmente, aunque no solía intervenir en el *pogo*. Los miembros de este grupo eran seguidores cercanos de la banda, pues los "seguían" casi desde sus inicios; siempre se ubicaban al lado del escenario y acostumbraban encontrarse con sus miembros en fiestas y cumpleaños. Detrás de este primer grupo, en la zona central, se encontraba el público que participaba del *pogo*. El resto del público se ubicaba en los sectores laterales, contra las paredes, y de la mitad hacia el fondo del local. En general no bailaban ni hacían *pogo*; una de las chicas que siempre se hallaba en este sector se autodefinió: "Soy de las tranqui" (tranquilas). Precisamente, aquí suelen situarse muchas de las mujeres y jóvenes de mayor edad que concurren al recital, así como parte del público ocasional, es decir, que no concurre siempre a los recitales de esta banda.

El público cantaba casi todas las canciones, efectuando diferentes tipos de movimientos corporales. Uno de los predominantes era el acompañamiento rítmico con los brazos, en forma similar al gesto de aliento (por ejemplo al equipo de fútbol). En algunos casos, se realizaban variados gestos, movimientos de brazos, manos y torso, a la manera de dramatizaciones de gran riqueza expresiva, las cuales evidenciaban un estado emocional intenso y un alto grado de compenetración con lo que se cantaba.

Durante el recital, además de los cánticos de origen futbolero, también es habitual que el público despliegue alguna bandera sobre sus cabezas, en forma similar a la que acontece en las hinchadas de fútbol. Como ya describí, las actuaciones del público no sólo se dan "abajo", sino que algunos jóvenes también suben al escenario para bailar y cantar o cubrir al cantante con alguna camiseta de fútbol o bandera. En lo que refiere al *pogo*, pueden distinguirse dos formas de ejecutarlo, que he analizado en detalle en otros trabajos (Citro 1997, 2000b). Sintetizaré aquí algunos rasgos. Uno de los *pogos* abarca a todo al sector central del público y puede incluir a algunas mujeres. A partir del salto al ritmo de la música, se producen contactos, más bien amortiguados, entre los cuerpos, sin que existan muchas posibilidades de desplazamiento, ya que las personas se encuentran una muy cerca de la otra. Por momentos, esta práctica adquiere rasgos similares a los saltos de las hinchadas de fútbol. El otro tipo de *pogo* se practica en grupos más pequeños que crean un círculo en la zona central, abriendo una especie de claro en la muchedumbre. Participan varones muy jóvenes (15 años aproximadamente) que generalmente permanecen con el torso descubierto, en parte por las altas temperaturas que se generan en los locales; además de saltar, corren de un extremo al otro del círculo y durante esos recorridos se producen intensos contactos o choques entre los cuerpos. Otras veces, el contacto resulta de la extensión de los brazos hacia afuera (soltándolos en forma de sacudida), en un estilo de movimientos que posee similitudes con los pasos del baile murguero. Cabe aclarar que muchos de los que no *pogean* pero sí bailan durante el recital suelen hacerlo con este último estilo. Otra característica del *pogo* es que muchos jóvenes lo practican hasta que no "pueden más", se los ve salir totalmente extenuados del círculo, intentando respirar, pero cuando se recuperan, vuelven a entrar. La dinámica se mantiene intensa todo el tiempo, la fuerza y la rapidez de los movimientos es sostenida hasta

su punto límite, hasta el máximo gasto de energía. A pesar de la potencia del roce entre los cuerpos, la mayoría de los *pogueros* no lo consideran una forma violenta, sino que destacan lo que llaman su “buena onda”, puesto que “en general no te peleás con nadie” y “si te caés, te levantan”, aunque también señalan excepciones: “siempre hay alguno que se zarpa”, es decir, que puede generar situaciones violentas. En muchos recitales, en este espacio central se ubican grupos de hinchadas de equipos de fútbol, identificados por el uso de las camisetas o por algún cántico alusivo.

El *pogo* se realiza en los temas musicales con más aceptación del público, sobre todo en la parte de los estribillos o en sus comienzos. Estos temas se caracterizan por poseer una base rítmica rápida y marcada o, como algunos seguidores mencionan, por “cierta potencia en las letras”. Algunas de estas canciones en las que siempre hay *pogo*, repiten insistentemente en sus estribillos frases como: “decile a tu mamá que se calle”, otra repite insistentemente en relación a diferentes representantes del poder, “Hijos de puta, hijos de puta, como nada puedo hacer puteo” (“Decile a tu mamá” y “Como nada puedo hacer”, CD *Bersuit Vergarabat y punto*), o “los represores fuera de acá, los indultados, la yuta en la calle, fuera de acá...” (“Fuera de acá”, CD *Asquerosa Alegría*), o “Tengo un pedo [borachera] salvador, nacido en Latinoamérica, Don Leopardo corazón, espíritu en esta selva” (“Espíritu de esta Selva”, CD *Don Leopardo*). Los momentos de generalización del *pogo* son los de más fervor y entusiasmo. La participación del público se hace muy potente, combinándose con los bailes, la intensidad de los gestos, la fuerza del canto, a lo que se suman los efectos lumínicos incluyendo el área del público. Estos momentos también se corresponden con la intensidad de la actuación de la banda, como me decían algunos seguidores: “con la emoción que hay en el espectáculo”, “con la magia...”

2. 3. El recital como fiesta ritual de trasgresión

A partir de la descripción anterior, se deduce que las actuaciones del público y la banda poseían una secuencia, organización espacial y distribución de roles que se repetía en cada recital. Si bien cada ejecución también poseía rasgos propios o involucraba hechos puntuales, gran parte de las actuaciones y simbolismos asociados seguían el patrón reseñado. Como sostiene Da Matta (1981: 30-32), “la

puesta en foco” de una serie de actos, a través de una secuencia dramática que permite diferenciarlos de los actos de la vida cotidiana, constituye un rasgo definitorio de todo ritual. Este carácter dramático también puede entenderse desde el difundido concepto de *performance*. En una de sus tempranas definiciones, Singer plantea que las *performances* culturales son actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, ejecutantes y audiencia, y que se desarrollan en un lugar y ocasión determinadas, constituyendo una “unidad de observación” en la que se expresan y comunican los componentes básicos de una cultura (citado por Turner 1992: 23). Veamos cómo el Pelado definió la “ritualidad” del recital, en tanto “proceso preestablecido” que permitía acceder a ese “estado primitivo y leopardino”:

Sin el ritual no se puede entrar en ese estado, tenemos que vivir un proceso preestablecido, dentro del ritual esta la marihuana, el alcohol, blasfemar contra la policía y el gobierno, solidarizarse con todas las personas de tu especie, cantar antes de empezar un recital, jugar también.

Según Bajtín, las fiestas populares se asemejan al espectáculo teatral por su carácter “sensible y concreto”, y por un “poderoso elemento de juego”, pero se diferencian porque “ignoran toda distinción entre actores y espectadores (...), los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven” (1987[1930]: 12). Considero que este elemento distintivo de los rituales festivos también puede apreciarse en los recitales, ya que las formas de participación del público —sobre todo de aquellos que se ubican en los dos primeros sectores— hace que éstos se transformen en actores de un espectáculo conjunto. Otra característica de las fiestas rituales también presente en estos recitales, es que conducen a ciertos excesos o trasgresiones. Respecto a este tema, pueden distinguirse dos facetas, por un lado, aquella trasgresión que corresponde a la experiencia intersubjetiva vivida a partir de la puesta en escena de formas dramáticas y lenguajes estéticos de carácter extracotidiano, generadores de estados emotivos intensos. Tales son los sentidos que se desprenden de las clásicas definiciones de Durkheim (1968:391) sobre los “estados de efervescencia”⁷ ritual, o las de Freud (1992: 587), sobre la “liberación instintiva” que promueven las fiestas, al permitir la “satisfacción” de lo que en tiempos normales se halla prohibido⁸. Por otra parte, estas trasgresiones pueden operar como actos de resistencia ante el poder, ser investida con sentidos políticos, como sostuvo Bajtín acerca de los carnavales de la Edad Media y el Renacimiento:

La fiesta era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. (Bajtín 1987 [1930]: 15)

La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo bajo material y corporal los pensamientos, imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales. (Bajtín 1987 [1930]: 356)

En este apartado, intentaré demostrar, en primer lugar, que estos recitales se situaron en una posición intermedia en la que los límites entre espectáculo y fiesta compartida se tornaron difusos y fueron objeto de controversias; en segundo lugar, cómo a través de estos rasgos festivos ritualizados se puso "en foco" un peculiar trasgresión de la cotidianeidad del mundo adulto y de los símbolos del poder político. Schechner (2000), al examinar las principales diferencias entre lo que tradicionalmente se ha definido como *performance* ritual o como espectáculo teatral, sostiene que estas diferencias en realidad constituirían los polos ideales y extremos de un continuo de variaciones posibles, pues en cada *performance*, los rasgos asociados al ritual y al espectáculo pueden combinarse de maneras específicas. Para el autor, el polo del ritual está vinculado predominantemente a la eficacia y por lo tanto a la búsqueda de resultados, se relaciona con un "Otro ausente" (por su alusión a fuerzas místicas) y con un tiempo simbólico, involucra un actor poseído o en trance y un público que participa y cree, no invita a la crítica y hay una creatividad colectiva; el polo del teatro, en cambio, se relaciona con el entretenimiento y la búsqueda de placer, posee un énfasis en el ahora y se realiza sólo para los presentes, implica un actor que sabe lo que hace y un público que mira o aprecia, prospera la crítica y predomina la creatividad individual (Schechner 2000: 36). La caracterización como "ritual" o "espectáculo" dependerá entonces de los contextos particulares en que cada *performance* se sitúa y de las finalidades y significaciones que posee para sus participantes. La riqueza de esta perspectiva es que permite apreciar el carácter híbrido de muchas *performances* contemporáneas: "rituales" que incorporan diversos elementos de actuaciones artísticas, y "espectáculos" que presentan rasgos ritualizados, como los recitales que aquí analizamos. Si bien no puede negarse que estos recitales eran un "espectáculo" —se paga una entrada para ver a una banda que en principio es la que ofrece el producto artístico, el cual es promocionado a través de medios masivos—, el público no está allí sólo escuchando y mirando, sino mas bien cantando y bailando "con" los que están en el

escenario, y como vimos, algunas veces también subían allí a actuar y poner en escena su cuerpo semidesnudo. El público crea su propia *performance* con una estética distintiva —desde el *pogo* hasta las dramatizaciones, los cánticos, las banderas— que transcurre paralelamente y en conexión con la *performance* del escenario. La creatividad no se restringe a la banda, sino que abarca a todos los participantes del recital. Veamos cómo los jóvenes seguidores de Bersuit interpretaban su participación en el recital. Para algunos, apreciar el espectáculo musical en sí mismo no era lo más importante, sino todo lo que allí iban a “hacer”. Susanita, seguidora cercana de Bersuit, en una de las primeras charlas que mantuvimos me decía⁹:

Ir a ver a Bersuit es como un cable a tierra. No es que sólo me enganche por las letras o la música, es como un ritual alrededor de la música, ir a ver a Bersuit tiene que ver con mi historia, es encontrarme con mis amigos, escuchar lo que yo pienso, dicho de esa forma tan especial como lo dice el Pelado.

En ciertos casos, el “sentimiento” de seguir a la banda es tan intenso que superaría cualquier posible desacuerdo con el espectáculo o, al menos, ésta no sería la única variable que define la adhesión a la banda. Al preguntarle a muchos jóvenes por qué siguen a la *Bersuit*, esta idea del sentimiento era el primer significativo que surgía:

Poguero A: Lo siento, ¿me entendés?, lo que el Pelado transmite en el escenario uno lo siente, yo lo siento, por más que a mí un día me aparezcan con cualquier cosa...

Poguero B: Y bueno, pero a vos tampoco te tiene que gustar cualquier cosa... ¿qué, a vos el chabón te dice matate y te vas a matar? No, tampoco la pavada...

Marita: Yo no soy como Seba que decodifica las letras o más bien desmenuza las canciones, que quieren decir tal o cual cosa, y no sé qué es lo que está bien o mal, yo las siento simplemente, las primeras veces que lo escuché a Don Leopardo me largué a llorar.

El *pogo* es percibido por varios de sus practicantes como una forma de participación que contribuye al éxito o eficacia del recital. Es una manera de “hacerle el aguante a la banda”, es decir, de “alentarla”:

Poguero C: El *pogo* es una manera de aguantar a la banda...

Poguero D: Claro, de ponerle huevos... desde abajo, que se sientan bien arriba...

Poguero C: No es lo mismo... yo toco el bajo en una banda, no es lo mismo salir a tocar así, con un público muerto, que está todo quieto, que salir a tocar con un público que salta, te alienta loco, es una masa...

Poguero E: Yo creo que para el músico, bah... yo si tocara en una banda, me gustaría ver a la gente saltando, se les ve la cara de felicidad, no sé, a mí me regustaría verlo.

Concurrir a los recitales y “seguir la banda a todas partes”, para muchos jóvenes era una manera de hacerle el “aguante” y algunos lo percibían como una obligación o compromiso:

Poguero A: Venir a los recitales, como decíamos el otro día, es un compromiso...

Poguero B: Nosotros a la *Bersuit* a todos lados, cuando tocaron en Temperley, eran 50 personas, nosotros dos, fuimos...

En estos relatos se aprecia claramente una de las características de toda participación ritual: desempeñar un rol o función dentro del evento que no se limite a una mera apreciación. Para comprender la importancia que esta participación adquiere para los jóvenes, relataré algunos episodios sucedidos en torno al primer recital de Bersuit en 1996, en Cemento. En la primera parte, la banda presentó el disco de *Don Leopardo*, con algunos cambios en su propuesta: incorporó un grupo de actores y bailarinas que efectuaban distintas *performances* en el escenario y entre el público, esculturas y pinturas en la escenografía, y además, cambió su indumentaria tradicional de pijamas por túnicas y tatuajes sobre el rostro, aludiendo al carácter místico que, como vimos, la figura de Don Leopardo poseía para el grupo. El público estuvo más expectante que otras veces, algunas de las canciones no las cantaron (posiblemente no las conocieran) y hubo *pogo* en pocos temas. Luego, en la segunda parte, la banda ejecutó sus temas más conocidos, volvieron a ponerse sus pijamas, ya no estaban los “actores”, y algunos jóvenes del público se subieron al escenario —incluyendo varias chicas sin remera en “Hociquito”—, se cantaron todos los temas y hubo mucho *pogo*. Uno de los seguidores cercanos, a la salida del recital, me dijo: “Me gustó este recital, estuvo bien, porque primero estuvo el show y después lo otro...”. En general, los seguidores de la banda si bien reconocían positivamente estas nuevas inclusiones —el “show”—, también las diferenciaban de “lo otro”, aquello que estaban acostumbrados a “hacer” más que a “ver” dentro del recital. Varios marcaron la diferencia percibida en relación con una “mejora del espectáculo”, pero que paralelamente iba acompañado de un “cambio” que no parecía convencerlos:

Pablo: Salió todo muy ordenado, no sé, muy estructurado, sonaron bien pero no sé, hubo algo diferente.

Sebastián: Yo tengo dos cosas para criticarles, una, la duración ¡loco no estamos acostumbrados a un recital normal, de dos, tres horas...!. La otra, el tema de las vallas... ¡nunca en un recital de *Bersuit* hubo vallas...!

Además de las mencionadas vallas entre el escenario y el público, otro cambio fue que el Pelado en ningún momento habló con el público. En ese momento, la banda hacía unos cinco meses que no tocaba y varios seguidores estaban muy ansiosos esperando el recital. En entrevistas posteriores, surgió este tema de un cambio en la “comunicación” con el público y de que antes sucedían más cosas “imprevistas”, “fuera” del espectáculo:

Poguero A: El chabón [refiere al Pelado] antes tenía mucha más comunicación con el público, y ahora, el otro día, hizo una especie de teatro en el escenario, que buen [cara disconforme], me gustó, pero... el Pelado antes se comunicaba más con el público... yo tengo un casete grabado del '89 y el tipo hablaba más con la gente... se la pasaba hablando...

Poguero B: Era más... gente y público, terminaba un tema y decía... loco, mirá, que sé yo, hablaba con nosotros... ahora no tanto, pero igual...

Poguero A: ...mirá, te digo, el Pelado está mucho más calmado ahora... me acuerdo una vez que el chabón estaba arriba del escenario, estaba re... [da a entender con los gestos que había consumido algún estimulante] ¡y se cayó del escenario...!

Poguero B: ...y cuando tocó en Obras... ¡se quedó sin voz...!

En resumen, los cambios aquí reseñados tenderían a debilitar algunas de las características “festivas” antes señaladas, ya que profundizan la división entre espectador y actor y llevan a que el público tenga un rol de observador más que de protagonista: desde el impacto físico de la presencia de las vallas hasta la percepción de la falta de comunicación y cierto exceso de “orden” o prolijidad en el espectáculo (duración “normal”, sin “anécdotas”, sin comentarios del Pelado). El impacto de este cambio fue importante para algunos seguidores, hablaban de “shock”, “estar sorprendidos”, “no entender”. La posibilidad de que el recital sea una verdadera fiesta y un buen espectáculo, para algunos podía complementarse, pero para otros entraba en contradicción, o no tiene resultados del todo satisfactorios:

Poguero C: Yo lo siento como una fiesta, para mi venir acá, saltar, gritar, es una fiesta, y escucharlo, más.

Poguero D.: Justo decíamos el otro día, la *Bersuit* perdió mucha comunicación con el público...

Silvia: y eso, ¿le saca fiesta ...?

Poguero D: y sí, para mi sí... o sea trajo otro tipo de fiesta pero la fiesta es... el tipo de fiesta que trajo no me gusta, o sea me gusta, pero no me gusta... el circo que hizo el otro día con “Croata”¹⁰... hace media hora que estamos acá... ¿y...?

A pesar de las divergencias, de la aceptación o no de ese “otro tipo de fiesta”, “circo” o “show muy ordenado”, en la mayoría de los casos surgían dos polos de

significaciones entre los seguidores, dos formas de vivir el recital y de interpretar lo que allí sucede: las asociadas a asistir a un espectáculo que ofrece la banda y las que remiten a la fiesta que “viven todos”, en donde banda y seguidores se acercan y tienden a igualarse. Esta última experiencia también nos recuerda ese sentimiento de *communitas* que, según Turner (1989), emerge en aquellos grupos liminales situados en los márgenes o intersticios de la estructura social. En los recitales, el acercamiento y contacto directo e indiferenciado del *communitas* no sólo adquiere una dimensión simbólica, sino que también se vivencia a través del contacto físico entre los cuerpos, ya que la forma de baile predominante, el *pogo*, podría definirse como una danza de intensos contactos corporales, inclusive con la piel del otro, por la desnudez de los torsos. Este potente contacto entre los cuerpos adolescentes también marca una clara oposición a las interacciones corporales que rigen para la vida cotidiana del mundo adulto burgués, pues gran parte de estas interacciones están atravesadas por lo que Picard (1986) denominó "tabú del contacto", que lleva a limitar y codificar los contactos lícitos entre los cuerpos, inhibiendo y/o sublimando sus tendencias pulsionales y orgánicas. Además, en los principales rasgos estilísticos del *pogo* —el desborde, la exageración de los movimientos, el contacto potente de los cuerpos, la dinámica intensa que llega hasta el límite de las fuerzas— también puede hallarse un claro alejamiento de la tendencia histórica dominante en la burguesía que enfatiza la “moderación” de la sensibilidad y las expresiones emocionales (Elías 1993); finalmente, podría considerarse como una práctica contrahegemónica en relación con las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos (Foucault, 1987) que se intentan imponer en ciertas instituciones, para el caso de estos jóvenes, especialmente en las escuelas. Así, para sus ejecutantes, el *pogo* involucra una peculiar trasgresión de los *habitus* cotidianos con efectos liberadores:

Poguero E.: Aparte te hace re bien loco, el pogo te hace rebien... si es buena onda te hace rebien, porque podés hacer lo que vos querés, no tenés que andar dependiendo de que nadie te mire mal... si querés te ponés en cuero y si querés te quedás vestido, si querés saltás, hacés lo que querés, loco, y nadie te va a mirar... Es una masa...

Poguero F.: Yo hago *pogo* en los temas que me gustan no más, o sea los canto y los sigo, es como sacarse la rabia... Yo vengo acá y puedo venir vestido como se me canta, porque nadie me va a decir nada, en cambio en la calle no podés andar así, acá podés venir así, gritar, hacer lo que quieras, que no pasa nada, sin zarparte, claro..."

La trasgresión corporal de los *habitus* cotidianos del mundo adulto también se aprecia en aquellas *performances* en las que se muestran y destacan en público

ciertas partes del cuerpo desnudo, o también, cuando se juega con la representación de actos sexuales reservados al ámbito privado, como la masturbación; tal es lo que acontece en las *performances* del tema "La Papita" (CD *Bersuit Vergarabat y punto*) o "Masturbación en masa" (inédito). En estos casos, la trasgresión sexual es dramatizada y "puesta en foco" en los recitales.

En las charlas con los seguidores cercanos a la banda, toda la situación del recital era identificada como un espacio que permite cierta "descarga" y "liberación", en contraste con su cotidianidad:

Luciana: (...) te descargás, estás con tus amigos, un sábado que la pasás bien, hacés lo que querés... lo que me sale en ese momento... puedo actuar desinhibida de todo... nadie te va a molestar ni a criticar por eso, ni te van a reprochar. En la vida cotidiana siempre tenés a alguien atrás diciéndote qué hacer o criticándote [aludió antes a la familia]. Acá puedo cantar, bailar, gritar, moverme libremente, si quiero hacer así con el brazo, lo hago.

Susanita: (...) es como ir a una fiesta, divertirse un rato, uno no lo hace todos los días, es un sentimiento... cuando voy a los recitales no soy yo... empieza el recital y me aparto de la razón, lo cerebral se aparta un poco y siento, esto es independientemente del alcohol, tiene que ver con liberarse, sentir, responder a un impulso, no sé como explicarlo, es como explicar un gesto ¿cómo haces...?.

Pablo: (...) te vas de la gente, te metés adentro de lo que está cantando, sin darme cuenta me empiezo a subir, empiezo a hacer la mímica, yo lo bailo y lo represento, Luciana me lo dijo el otro día, yo no me daba cuenta, me salía solo (...). Salís descargado, catalizás un montón de cosas... dejás las defensas afuera. Mirá sino el caso de Susanita, que pudo ponerse en tetas en el escenario y vos después la ves afuera y es re-pudorosa.

A través de estos diferentes discursos, se aprecia cómo el recital es concebido por los jóvenes como un espacio de trasgresión que no implica solamente pensamientos, sentimientos o discursos a los que se adhiere, sino que involucra fundamentalmente la propia experiencia corporal. Las vivencias de liberación y descarga aparecen ligadas a actos como el "gritar, bailar, moverme y vestirme como quiera...", a aquello que supuestamente no podrían hacer o es "mirado mal" en la cotidianidad del mundo adulto. Considero que estas significaciones de "liberación" y "descarga", en gran medida son inducidas por las sensaciones y emociones producidos por las prácticas corporales y estímulos musicales que ocurren durante el recital, las cuales, a su vez, son atravesadas por una serie de contenidos ideológicos presentes en las letras y discursos de la banda.¹¹ Muchos seguidores sostenían que las "letras se la bancan", en el sentido que "van de frente", "no transan" con el poder y también que "tienen que ver con lo que nos pasa" o que ir al

recital es una forma de “apoyar lo que pensás, lo que creés”. En muchos casos, la misma banda era admirada e idealizada por ciertas transgresiones o por el “aguante” que tienen: “ponen huevos”, “se la bancan”, resisten. Incluso algunos seguidores cercanos, en su discurso suelen intercalar frases de canciones o de cosas dichas por el Pelado como una forma de interpretar diferentes hechos. Todos estos elementos permitan distinguir la apreciación de un espectáculo de la “creencia” presente en todo ritual: muchos seguidores si bien pueden evaluar el producto artístico que porta un mensaje determinado, también lo “creen”. Bersuit les ofrecía a estos jóvenes una visión trasgresora y crítica del mundo, y los recitales fueron el espacio en que esa visión se encarnaba en actos *performativos*, y así, era legitimada y reconocida como valedera. En efecto, todo ritual festivo convoca los aspectos corporales, afectivos, volitivos y cognitivos de la experiencia, y los exalta a través de sensaciones y emociones intensas, y gracias a esa peculiar eficacia del ritual que hace “deseable” lo “obligatorio” (Turner 1980), estos sentidos y vivencias de trasgresión se imponían a los *performers*, pues en estas manifestaciones del rock, “lo obligatorio” es “transgredir”.

Para finalizar, quiero señalar como en una de las charlas, el Pelado relacionó el estado que se crea en los recitales con un “estado primitivo” y “leopardino”:

Se dispara un ser salvaje, leopardino si se quiere, con ciertas características y con excesos que no tendría un hombre primitivo, porque llevaría naturalmente una vida así. Hay un deseo de retorno a cierto estado natural del ser humano que está impedido por la sociedad. Creo que es un fusible bastante importante para canalizar toda la violencia, todos los deseos reprimidos, todas esas necesidades que están vedadas por la sociedad. Los chicos tienen necesidades sexuales y van a buscar eso, los pibes tienen necesidad de libertad, de besar, de coger [mantener relaciones sexuales], de sentirse, de gritar, de mandar a la concha de su madre a la policía.

El Pelado expresa aquí su percepción de los recitales en términos muy similares a los de la definición freudiana de la trasgresión festiva: como realización de lo socialmente prohibido y reprimido, que genera cierta satisfacción, descrita fundamentalmente en términos sexuales. La comparación con lo salvaje-primitivo evidencia la influencia de aquel imaginario del “estado de naturaleza” asociado con la libertad y ausencia de reglas, tan presente en la obra de *Don Leopardo*, quien recordemos que era descrito como el hijo incivilizado de un “cacique” de un tribu indígena. Lo “primitivo” surgiría así frente a la sociedad actual como un referente idealizado de la libertad y espontaneidad, a la manera de una peculiar metáfora

exotizante que condensa la idea de transgresión. Finalmente, vemos como los actos de "coger", "gritar" y blasfemar contra la policía son colocados como parte de la misma "necesidad" de los adolescentes. En suma, en los recitales, tanto el Pelado como sus jóvenes seguidores pueden semidesnudarse, jugar con las alusiones sexuales, insultar al gobierno o la policía y cantar canciones con contenidos políticos como parte de una misma *performance* ritualizada que "pone en foco" la transgresión.

Reflexiones finales, una década después...

Hoy podemos decir que los recitales de Bersuit de fines de los '90, y especialmente la obra *Don Leopardo*, marcaron un punto de inflexión en la trayectoria artística de esta banda: entre la época del "bardo" y el profesionalismo, entre ser una banda de mediana difusión y el éxito multitudinario que alcanzarían luego, entre las grabaciones independientes y los posteriores contratos con una de las más importantes compañías discográficas multinacionales, entre un rock más cercano al "ritual" y otro más próximo al "espectáculo". He intentado demostrar cómo en la *performance* de los recitales y en las significaciones que la banda y sus seguidores le conferían, este momento transicional adquirió rasgos festivo-rituales que comenzaron a entrar en tensión con la idea de espectáculo, sobre todo en lo que atañe al papel de los seguidores. A manera de síntesis, nada mejor que volver a los propios actores, ya que en el siguiente relato de uno de los *pogueros* aparecen resumidos estos temas: la transgresión, la liberación, las creencias, el seguimiento y apoyo a la banda, asociados a lo festivo-ritual, y la evaluación, diversión, efectos visuales y hasta el precio de la entrada, vinculados al espectáculo.

Salir un poco de la sociedad es una masa. Aparte la gente también viene a disfrutar, no vas a pagar 10 pesos para cagarte de angustia, apoyás de alguna manera lo que vos crees loco, porque si la seguís es por algo... generalmente si vos venís a ver a la banda es porque la escuchaste antes, si la escuchaste, la pensaste, la venís a seguir y una vez que estas acá, a la letra ya la conocés, vos ya sabés lo que esta mandando y vos estás apoyando eso y encima te estás divirtiendo... Eso es lo groso que tiene el espectáculo en sí, más allá, bueno, de todo el humo que se echa y las luces.

El "salir un poco de la sociedad" que este joven refiere, remite a nuestra hipótesis inicial: el papel de estos recitales como rituales festivos que legitimaron y reforzaron la liminaridad de los jóvenes, una posición intersticial y ambigua que les possibilitaba transgredir temporariamente ciertas estructuras dominantes, "salirse un poco" de lo establecido por el mundo adulto. Lo que busqué destacar del rock de

Bersuit de los ´90, es que en sus recitales los jóvenes no sólo vivenciaban una oposición práctica al mundo cotidiano de los adultos y a sus intentos de disciplinamiento corporal —ya sea a través del *pogo*, de mostrar sus pechos desnudos las jóvenes o sus colas los varones o de parodiar públicamente una "masturbación en masa"—, sino que a través de estas formas también confrontaban con los poderes políticos oficiales. Justamente, fue esa trasgresión de cuerpos grotescamente sexualizados la que se constituyó en uno de los lenguajes privilegiados de la trasgresión política más amplia, reeditando así, en clave local, aquel papel de resistencia cultural que lo "bajo material y corporal" ha tenido en la historia de las culturas populares carnavalescas (cfr. Stallybrass & White 1986).

Decíamos al comienzo, siguiendo a Grossberg, que la juventud celebró su imposibilidad en el rock; en efecto, es esta posición de los márgenes, de la trasgresión, la que se celebraba en los recitales y la que parece imposible de ser trascendida. Es evidente que los jóvenes no cambiarán de esta forma su posición estructural en relación con el mundo adulto —por más que en los recitales canten con Bersuit "decile a tu mamá que se calle", o se vistan, desnuden, muevan o canten como ellos "quieren"—, o que con sus expresiones de oposición política no producirán cambios sociales más amplios. No obstante, que los cuerpos semidesnudos bailen ante cientos de personas mientras refieren a esos "ejércitos de tetas que atacan la nación", a ese "comando de culos" que toma el poder, o mientras insultan a los referentes del poder, produce una efectiva inversión imaginaria de las posiciones de dominador - dominado, la cual no es meramente mental o simbólica, sino que se encarna en el cuerpo, es "experimentada" en la propia carne¹². Así, estas inversiones en las posiciones de poder pueden interpretarse como prácticas de empoderamiento acotadas al espacio de un ritual liminal. Lo que no debemos olvidar, es que ese empoderamiento transitorio, aunque no conduzca a cambios estructurales más amplio, sí puede tener consecuencias que excedan el espacio del recital, pues los rituales tienen la propiedad de ir formando, junto con otras tantas prácticas sociales, la subjetividad de sus partícipes. A modo de corolario, un último ejemplo que intenta resumir esta perspectiva.

La canción "Se Viene" —que anunciaba con ritmo de ska "Se viene el estallido, de mi guitarra, de tu gobierno también (...), se está pudriendo esta basura, si esto no es una dictadura, ¿qué es?"—, en 1996 era cantada y pogueada en Cemento sólo

por algunos jóvenes enfervorizados; en los años siguientes, pasaría a utilizarse en muchas de las manifestaciones sociales de protesta, mientras que la canción "Sr. Cobranza" era censurada en 1998 por sus alusiones críticas a políticos de la época. Las protestas sociales contra el neo-liberalismo se intensificaron hasta llegar al estallido del 19-20 de diciembre de 2001, que promovió la caída del gobierno de la Rúa. Muchos de aquellos adolescentes bersuiteros que en los '90 optaron por seguir a esa banda, entre otras "diversiones" posibles, años más tarde eligieron participar de aquellas protestas sociales, entre otras opciones políticas...

En conclusión, la imaginación artística y los rituales de resistencia de los sectores populares difícilmente produzcan cambios o estallidos sociales, pero sí pueden contribuir a construir las subjetividades empoderadas capaces de intentar esos cambios. La imaginación y los procesos reflexivos implicados en la producción-recepción de las *performances* musicales producen significaciones y valores que pueden resultar claves en la construcción identitaria de los sujetos, pues como Frith (1986) ha destacado, la música no actúa como una mera expresión de identidades grupales ya constituidas sino que también contribuyen a formarlas. Cuando estas significaciones y valores se producen en contextos altamente ritualizados y, por ende cargados de emoción y "sentimiento", adquieren mayor poder para inscribirse en los sujetos, y en ello reside parte de la peculiar eficacia del ritual. En suma, no se trata de definir al espacio del recital como un ritual moldeador y determinante de la personalidad de sus partícipes, pero a través de este caso, sí he intentado destacar su importancia en la construcción de las subjetividades adolescentes.

Notas

¹ Todas las traducciones pertenecen a la autora.

² Para una discusión de estos términos, cfr. Maffesoli (1990) y Bennet (1999), y para Argentina, Margulis (1994), entre otros.

³ En esa época la banda estaba formada además del Pelado y Juan, por dos guitarras, bajo, batería y un cantante invitado. Todos rondaban entre los 30 y 40 años.

⁴ En Argentina, el término "psicobolchismo" alude a posiciones ideológicas de izquierda combinadas con una determinada estética corporal (pelo largo y barba, morral, indumentaria con detalles aborígenes) difundida especialmente a principios de los años '80 en los circuitos universitarios. En general este término hoy es usado con connotaciones despectivas, ya que paradójicamente se lo vincula tanto a una cierta rigidez doctrinaria como a una identidad sustentada en la moda.

⁵ En las banderas de las hinchadas de fútbol, además de las referencias al barrio, también pueden observarse símbolos rockeros y alusiones a bandas nacionales, y muchos jóvenes que concurren a la cancha con remeras de grupos de rock.

⁶ Término que alude a figuras de autoridad (especialmente policías) así como a aquellos miembros del endogrupo que se alinean con ellas, traicionando a sus pares.

⁷ Durkheim (1968: 391) señalaba que "las fiestas populares arrastran al exceso, hacen perder de vista el límite que separa lo lícito de lo ilícito" y caracterizaba al estado de efervescencia que generaba en sus participantes: "El hombre es transportado fuera de sí, distraído de sus ocupaciones y de sus preocupaciones ordinarias. Por eso se observan en todas partes las mismas manifestaciones: gritos, cantos, música, movimientos violentos, danzas, búsqueda de excitantes que levanten el nivel vital."

⁸ Freud (1913: 587) sostenía: "a este duelo sigue una regocijada fiesta en la que se da libre curso a todos los instintos y quedan permitidas todas las satisfacciones. Entrevemos aquí sin dificultad la naturaleza y la esencia misma de la fiesta. Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición (...), la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido."

⁹ Con la mayoría de los seguidores cercanos de la banda realicé diversas entrevistas y conversaciones informales en los recitales, fiestas y cumpleaños. Con muchos *pogueros*, en cambio, la relación fue más acotada, ya que se trató de entrevistas y charlas que se daban en los momentos previos al recital, e inclusive muchos permanecieron anónimos en los intercambios, de allí que opté por identificarlos con iniciales.

¹⁰ "Croata" es un tema de la banda que dura aproximadamente 10 minutos y cuya letra es improvisada, en ese recital estuvo acompañado por una representación de actores.

¹¹ Especialmente el *pogo*, con su dinámica intensa con saltos constantes y desgaste de energía al ritmo de la música, contribuye fácilmente a generar sensaciones corporales de descarga. Los movimientos hacia afuera característicos del estilo murguero que a veces se entremezclan con el *pogo*, o las intensas dramatizaciones, también suelen provocar estas percepciones. En todos los casos, se trata de movimientos que no implican una retención o concentración de la energía corporal, sino su despliegue en el espacio. En otros trabajos (Citró 1997, 1998, en prensa) exploro en profundidad el papel del movimiento corporal en la generación de "inscripciones sensorio-emotivas" que son fundamentales para la eficacia ritual.

¹² Cfr. el concepto de "embodied imagery" en Csordas (1993).

Bibliografía

Bajtín, Mijail 1987 [1930]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Bennett, Andy. 1999. "Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste". *Sociology* 33 (3): 599–617.

Citró, Silvia. 1997. (inédito) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 233 páginas.

_____. 1998. "La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock." *Noticias de Antropología y Arqueología: Revista Electrónica de Difusión Científica* 3 (24).

_____. 2000a. "Estéticas del rock en Buenos Aires: Carnavalización, fútbol y antimememismo". En *Pesquisas recentes em estudos musicalis no Mercosul, Serie Estudos 4*, ed. M. E. Lucas y R. Menezes Bastos, 115-140. Porto Alegre: Universidad Federal do Río Grande do Sul.

_____. 2000b. "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*." *Cuadernos de Antropología Social* 12: 225-242.

_____. (en prensa) *Cuerpos Significantes. Travesías por los rituales tobas*. Buenos Aires: Biblos.

Csordas, Thomas. 1993. "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology* 8 (2): 135-156.

Da Matta, Roberto. 1981. *Carnavais, malandros e herois. Para uma sociologia do dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

Dolto, Françoise. 1992 *La causa de los adolescentes*. Barcelona: Seix Barral.

Durkheim, Emile. 1968. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Shapire.

Elias, Norbert. 1993 [1977]. *El proceso de la civilización*. Buenos Aires: FCE.

- Foucault, Michel. 1987 [1975]. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. 1992 [1913]. *Totem y tabú*. En *Obras Completas*, 24 Vols. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, Simon. 1987. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. AAVV. Madrid: Editorial Trotta.
- _____. 1999. "La constitución de la música rock como industria transnacional". En *Las culturas del rock*, ed. Puig, Luis y Jenaro Talens. Valencia: Pre-Textos. Fundación Bancaja.
- Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this Place*. New York: Routledge.
- Halnon, Karen. 2004. "Inside Shock Music Carnival: Spectacle as Contested Terrain." *Critical Sociology* 30 (3): 743-779.
- _____. 2006. "Heavy Metal Carnival and Disalienation: The Politics of Grotesque Realism." *Symbolic Interaction* . Special Issue on Popular Music in Everyday Life. 29 (1): 33-48.
- Kohl, Paul. 1993. "Looking Through a Glass Onion: Rock and Roll as a Modern Manifestation of Carnival". *The Journal of Popular Culture* 27(1): 143-162.
- Maffesoli, Michel. 1990. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- Margulis, Mario. 1994. *Cultura de la Noche*. Buenos Aires: Espasa Hoy.
- Mead, Margaret 1993 [1939]. *Adolescencia y cultura en Samoa*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Obiols y Di Segni. 1993. *Adolescencia, Posmodernidad y Escuela Secundaria*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Picard, Dominique. 1986. *Del código al deseo: el cuerpo en la relación social*. Buenos Aires: Paidós.
- Romero, José Luis. 1993 [1987]. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 1999. "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, (ed.) por Daniel Filmus, pp. 225-258. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/EUDEBA.
- Stallybrass, P. & White, A. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1980 [1967]. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 1989 [1969]. *El proceso Ritual*. Madrid: Taurus.
- _____. 1992 [1983]. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- Van der Wee, Herman. 1986. "Prosperidad y Crisis. Reconstrucción, Crecimiento y cambio, 1954-1980". En *Historia Económica Mundial del Siglo XX*, ed. AAVV. Barcelona: Crítica.
- Vila, Pablo. 1985. "Rock Nacional: Crónica de la Resistencia Juvenil". En *Los nuevos Movimientos Sociales*, ed. E. Jelín. Buenos Aires: CEAL.
- _____. 1987. "Rock Nacional and dictatorship in Argentina." *Popular Music* 6 (2): 129-148.