EL ANÁLISIS DEL CUERPO EN CONTEXTOS FESTIVO-RITUALES: EL CASO DEL *POGO*

SILVIA V. CITRO*

INTRODUCCIÓN

"El significado del la praxis corporal no siempre es reducible a una operación semántica y cognitiva: los movimientos corporales crean sentidos sin ser intencionales en el sentido lingüístico, como comunicación, codificación, simbolización o significación de pensamientos o cosas que residen fuera o anteriormente al habla. En consecuencia, un entendimiento de los movimientos corporales, no depende invariablemente de la elucidación de qué es lo que los movimientos significan. Definir al cuerpo como un medio de expresión o comunicación, no sólo lo reduce al status de signo, sino que lo convierte en un objeto de operaciones puramente mentales, una 'cosa' sobre la cual los patrones sociales son proyectados..."
Michael Jackson (1983:328).

El autor de esta cita, M. Jackson, fue uno de los primeros autores que, como puede observarse, planteó una crítica radical al paradigma *semiótico o textual* de análisis de lo corporal, predominante en la antropología del cuerpo que se empieza a desarrollar a partir de los años '70. Este paradigma, en tanto implicaba la consideración de los actos corporales como actos de comunicación, llevó a la utiliza-

* Licenciada en Cs. Antropológicas, orientación sociocultural. U.B.A. Becaria CONICET. Ayudante de la cátedra "Teoría General del Movimiento". Carrera de Artes. Fac. de Filosofía y Letras. UBA. E-mail: corp@filo.uba.ar
El presente trabajo se basa en las investigaciones desarrolladas en la 3er y 4ta parte de mi tesis de licenciatura. Una versión preliminar y más sintética del mismo titulada "Cuerpos Teóricos y Cuerpos Festivos" fue presentada en las *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del I.N.A.P.L.* en 1997.

ción de categorías como código, lenguaje o semiosis para su análisis. Cuando estas categorías se aplican en forma acrítica, generan analogías entre lo corporal y el lenguaje verbal, que, considero, simplifican el tratamiento de la corporalidad, pues, al "reducirla al status de signo" se deja lado todo el ámbito de la diversidad de experiencias que el propio movimiento genera. Además, el traslado mecánico de estas categorías del ámbito del lenguaje al de la *kinesis*[1], suele reducir los análisis a una descripción de un supuesto código, por un lado y a la atribución de los significados que representaría, por el otro, sin que se expliciten claramente los conceptos que permiten realizar esta asignación de significados. Si bien la dimensión comunicativa constituye un aspecto importante de la kinesis, pienso que no es, sin embargo, el único a analizar, ni tampoco puede generalizarse de igual forma a los distintos comportamientos kinésicos. Para dar un ejemplo sencillo, si bien, el análisis de la gestualidad y posturas corporales en una conversación cotidiana revelan una clara dimensión comunicativa de la kinesis, esto no implica que necesariamente deba suceder lo mismo con las danzas en contextos festivo rituales, en las cuales, como se verá, las dimensiones sensorio-emotivas adquieren preponderancia.

Es a partir de esta perspectiva crítica que planteo la necesidad de analizar las particularidades de los comportamientos kinésicos, para luego construir un marco metodológico que permita su abordaje. En la primera parte de este trabajo expondré una abreviada síntesis del marco analítico desarrollado como alternativa a este paradigma representacional o semiótico, intentando superar así una visión incompleta de la corporalidad. Esta perspectiva implica abordar a los comportamientos kinésicos no tanto como objetos significantes que debemos decodificar, sino más bien como prácticas diferenciables que forman parte de distintas contextos sociales y que se conciben desde una dimensión procesual, es decir, fruto de una historia y con distintos efectos en la praxis social. En la segunda parte analizaré desde esta perspectiva un caso en particular, me centraré en un forma de baile característica de algunos recitales de rock denominada "pogo". Este baile es practicado por una gran parte del público —en su mayoría seguidores adolescentes varones— durante el transcurso del recital y se caracteriza por saltos e intensos contactos cuerpo a cuerpo, al ritmo de la música. Cabe aclarar que el análisis de los recitales como una práctica con rasgos festivo-rituales lo he desarrollado en otro artículo (Citro 1998) a partir del trabajo de campo que durante 1996 y 1997 realicé con miembros de la banda y seguidores del grupo de rock *Bersuit Vergarabat*. Esta banda puede considerarse como característica de todo un nuevo estilo que comienza a generarse en los '90 y que abarca a grupos como *La Renga*, *Los Piojos*, *Las Pelotas*, *Divididos*, *Los Caballeros de la Quema*, etc. Estos conjuntos de

rock poseen una estética particular, no sólo en lo que refiere a estilos musicales sino, sobre todo, en relación a la totalidad de las *performances* que los recitales implican. En este sentido, además del *pogo*, es de destacar la incorporación de algunos elementos propios del contexto sociocultural local: por un lado, los asociados al fútbol y las actuaciones de las *hinchadas* y, por otra parte, de géneros musicales y formas de baile propias de otros espacios socio-culturales que, al menos hasta hace algunos años, no eran tan habituales en el ámbito del rock nacional. Me refiero a la introducción del *candombe rioplatense*, la *murga porteña*, los denominados *ritmos latinos*, como la *cumbia*, por ejemplo, y también de ciertas versiones *rockeras* de *tangos* y temas *folklóricos*. Por último, otro de los rasgos característicos de estos recitales es el componente político que implican, específicamente, ciertas críticas al gobierno menemista, la actuación de la policía y a los años de la dictadura militar. Resumiendo, diría que se trata de una particular estética que mezclando *fútbol, barrio, carnavalización, antimenemismo y pogo* ha resultado bastante hegemónica en el rock nacional de los '90.

I. HACIA UNA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA DE ANÁLISIS DE LO CORPORAL

Construir este marco teórico-metodológico requirió, en primer lugar, problematizar el concepto de cuerpo con el que se iba a trabajar. Intentando sintetizar las principales teorizaciones acerca de lo corporal, señalaré aquí tres grandes ejes conceptuales: el del *cuerpo cartesiano*, el *cuerpo fenoménico* y el *cuerpo social*. El primero, desde la tradición filosófica del dualismo cartesiano, implica una separación, una fractura del sujeto, en la que el cuerpo se constituye en una "cosa que se posee", en oposición a la conciencia, la razón, el pensamiento, a lo que "se es". Esta concepción constituye uno de los fundamentos de lo que algunos autores denominan la representación occidental moderna del cuerpo, ligada a la noción de individuo que se construye con la emergencia de la mentalidad burguesa. Para Le Bretón, por ejemplo, este divorcio respecto del cuerpo dentro del mundo occidental remite históricamente "a la escisión entre la cultura erudita y lo que queda de las culturas populares de tipo comunitario" (1995:59). Para aquellos sectores sociales privilegiados de los siglos XVI y XVII el cuerpo se fue constituyendo en una especie de "resto": "se lo desprecia y se distancia de él y se lo caracteriza como algo de materia diferente a la del hombre que encarna"; para los sectores populares, en cambio, el cuerpo seguiría ocupando "un lugar central, pivote del arraigo del hombre al tejido del mundo" (1995:60).

A partir de la perspectiva de la fenomenología y específicamente de los desarrollos de M. Merleau-Ponty encontramos que en la filosofía occidental se construye una nueva noción de cuerpo[2], en tanto es integrada a un concepto unitario de la persona, el de "ser-en-el-mundo". Según señala el autor:

> *"Se da una cierta consistencia de nuestro 'mundo' relativamente independiente de los estímulos que prohibe tratar el 'ser-del-mundo' como una suma de reflejos; una cierta energía de la pulsación de existencia, relativamente independiente de nuestros pensamientos voluntarios que prohibe tratarlo como un acto de conciencia. Es por ser una visión preobjetiva que el ser-del-mundo puede distinguirse de toda modalidad de la res extensa, como de toda cogitatio... y que podrá realizar la unión de lo 'psíquico' y lo 'fisiológico'."* (1993:99).

La experiencia del cuerpo nos hace reconocer una imposición de sentido que no es la de "un sentido adherente a ciertos contenidos" (1993:158), sino una experiencia de comprensión de carácter preobjetivo o prerreflexivo. En síntesis, el pensamiento de este autor permite pasar de la separación ontológica entre mente y cuerpo, pensamiento y extensión, al planteo de dos modalidades o momentos de la existencia, una de carácter "preobjetivo" y la otra "objetiva". La primera más asociada a la motricidad, los fenómenos perceptivos y la afectividad, la segunda, a lo intelectual, pero, siempre, esta modalidad preobjetiva aparece como la base sobre la cual luego se alzan los procesos reflexivos[3].

Esta aproximación a lo corporal desde la filosofía fenomenológica implica un nivel de análisis más micro, ligado a la experiencia interpersonal, de allí que requiera ser complementada con un segundo nivel en el que se analice cómo esta experiencia corporal preobjetiva es culturalmente construída. Ya Mauss (1936) tempranamente había destacado el origen social de lo que llamó las técnicas corporales. Bourdieu es uno de los autores que más claramente señala cómo el cuerpo constituye un "producto social", en tanto es resultante de diferentes mediaciones: "... condiciones de trabajo, hábitos de consumo... lo que a su vez se ve reduplicado por las diferentes maneras de estar y comportarse y por los tratamientos aplicados a los aspectos modificables del cuerpo (marcas cosméticas y de vestimenta)" (1986:184). Las diferentes propiedades que conforman la imagen corporal, van a ser aprehendidas por los sujetos a través de "categorías de percepción y de sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales" (1986:186). Estos esquemas se interponen desde el principio entre cualquier agente social y su cuerpo, definiendo

la propia representación del cuerpo y su experiencia práctica. Para comprender esta experiencia práctica del cuerpo, es fundamental el concepto de "*hábitus*". En trabajos anteriores Bourdieu lo define como: "sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones" (1991:92). Es de destacar que estas predisposiciones duraderas presentarían un carácter en cierta forma similar a lo que Merleau-Ponty definía como la prerreflexividad del ser-en-el-mundo, ya que "no son el resultado de obediencia a reglas o a intenciones concientes... y se encarnan en el cuerpo de manera durable en forma de disposiciones permanentes" (1991:92). La categoría de *hábitus* cumple así un importante papel en esta argumentación, ya que permite comprender cómo la experiencia corporal preobjetiva de los individuos descripta con Merleau-Ponty, se constituye culturalmente. Se trata de patrones regulares de uso y representación corporal adquiridos por los sujetos a través de las interacciones sociales vividas a lo largo de su historia, siempre desde una posición específica en el espacio sociocultural. Es pertinente aclarar que esta perspectiva no implica, sin embargo, entender a las prácticas y representaciones corporales como mecánicamente determinadas, en tanto reproducciones del cuerpo socialmente legitimado como hegemónico. Considero que la definición y lucha por lo que se considera "cuerpo legítimo" no es construida solamente desde las "clases sociales" —es decir, desde posicionamientos económico-sociales como el planteo de Bourdieu sugiere— sino que sectores o grupos atravesados por otras condicionamientos y/o adscripciones (por ejemplo de edad, sexo, religión o étnicas) también construirían su propia definición del "cuerpo legítimo".

En síntesis, atribuyo a las prácticas corporales en tanto dimensión constituyente de las prácticas sociales, su misma dinámica. Ésta es la de un proceso dialéctico, caracterizado por las determinaciones estructurales, pero también por la superación de estos condicionamientos, a través de la creación, transformación y resignificación que los sujetos realizan en su cotidianeidad en una dinámica compleja de rupturas, enfrentamientos y acomodamientos. El concepto de "facultad mimética" según es planteado por Taussig[4], resulta útil para caracterizar este proceso por el cual los comportamientos kinésicos y las representaciones del o los cuerpo/s hegemónico/s son reproducidos, pero también recreados y modificados. Es a partir de esta perspectiva que planteo un marco de análisis de los comportamientos kinésicos centrado tanto en las condiciones sociohistóricas de las que son producto, como en los efectos que producen en articulación con el resto de prácticas y representaciones de cada contexto. Una de las categorías que me permitieron realizar este abordaje es la de *géneros corporales*. La necesidad de un concepto

articulador de las diferencias presentes en los comportamientos kinésicos según las prácticas y contextos socioculturales, me llevó a investigar el concepto de "género" a través de los trabajos de Bajtín (1952) y de Briggs and Bauman (1996) principalmente. Así conceptualizo a los géneros corporales como tipos más o menos estables de comportamientos kinésicos que poseen un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, tanto en lo que refiere a su *estilo* de movimientos, a la *estructuración* que presentan, como a las *dimensiones instrumentales, comunicativas* y *sensorio-emotivas* que conllevan. Estos géneros no son concebidos a la manera de sistemas cerrados de rasgos invariantes, sino que los actores sociales recurrirían a estos prototipos de maneras diversas y cambiantes. A su vez cada apropiación crea conexiones sociales más amplias, a la manera de indexicales que remiten más allá de la escena actual. El planteo de las dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas, tiene como objetivos, por un lado, plantear las múltiples funciones, la diversidad de experiencias y registros por parte del sujeto que los comportamientos kinésicos conllevan, y, por otro, problematizar acerca del carácter comunicativo, como un aspecto más, pero no como el único a analizar. Si bien para no exceder los límites de este artículo no desarrollaré aquí esta última discusión teórica, sí señalaré algunas de sus implicancias a través del análisis del *pogo*.

II. EL "POGO" EN LOS RECITALES

Considero que para el estudio de un género corporal es conveniente comenzar por un primer nivel de análisis interno y más bien descriptivo del género, en torno al estilo de movimientos y su estructuración. En el caso del *pogo* este abordaje me permitió diferenciar algunas formas de realizar este baile. Si bien la mayoría de sus practicantes se referían al *pogo* como uno sólo, algunos distinguían entre "*pogo cerrado*" y "*abierto*". Analizando ciertos ejes que refieren al **estilo** — tales como el uso del espacio, tiempo, las calidades tónicas[5], la dinámica y la imagen corporal— y también la forma en que se **estructura** el baile a partir de la vinculación que el movimiento crea entre sus participantes, se pudo constatar las diferencias entre ambas formas de *pogo*. Por ejemplo, el *pogo abierto* se desarrolla espacialmente en todo el sector central del público y tiene un carácter generalizado ya que participan casi todos los jóvenes que allí se ubican, incluso suelen participar algunas mujeres. Los cuerpos están muy cerca uno del otro, por lo cual apenas comienzan los saltos se empiezan a generar contactos más bien amortiguados, a la manera de rebotes en el cuerpo del otro. El *pogo cerrado*, en cambio, se

realiza entre menos personas, generalmente entre amigos y conocidos, mayormente varones muy jóvenes de entre 15 y 18 años aproximadamente. Algunas veces participan grupos de hinchadas de fútbol que pueden ser identificadas por el uso de las remeras del equipo. Este *pogo* se realiza formando un círculo o ronda en el centro, abriendo una especie de claro entre la muchedumbre, lo cual genera un espacio libre mayor que en el *pogo generalizado*. De allí que en este tipo de *pogo* haya más posibilidades de desplazamiento y por lo tanto una estructura con más variables que se combinan aleatoriamente. Además del salto, los participantes corren de un extremo al otro, desde la periferia del círculo al centro y viceversa y a veces también las corridas se acompañan de giros. Estos desplazamientos generan diferentes tipos de contactos: en algún punto de la corrida/giro se topan con otro cuerpo y pueden saltar y rebotar contra el mismo, o también pueden desembocar directamente en el choque contra el cuerpo de otro. Estos últimos choques implican el uso de una tensión muscular mayor, que permite resistir el fuerte impacto de los cuerpos. Otras veces el contacto resulta de la extensión de los brazos hacia afuera, soltándolos en forma de sacudida.

Analizando la dinámica observamos que casi no tiene variación, es decir, el *pogo* comienza y termina con una dinámica intensa y rápida que no decae en ningún momento de su desarrollo. Esto implica un proceso de estimulación-acumulación y desgaste de energía muy intenso. Incluso en el *pogo cerrado* los adolescentes suelen *poguear* hasta que no "pueden más", se los ve salir del círculo totalmente extenuados (algunos, por ejemplo, intentando respirar, semiencorvados, agarrándose el pecho) hasta que se recuperan y vuelven a entrar, el movimiento es sostenido hasta su punto límite, hasta el máximo gasto de energía posible.

Si bien estos elementos que he descripto hasta aquí serían los prototípicos, en la práctica el *pogo* se entremezcla con movimientos que pueden ser identificados con otros géneros. Muchas veces pueden verse pasos de baile cercanos al estilo *murguero* (sobre todo cuando las canciones poseen un ritmo de este tipo o similar) o el *pogo* es acompañado de gritos, revoleo de remeras y de las banderas con las que se concurre al recital, en forma similar a la observada en las actuaciones de las hinchadas de fútbol. Estas banderas también tienen similitudes con las de las hinchadas pues generalmente poseen inscripciones alusivas al barrio y al club de fútbol al que pertenecen los seguidores, además de los fragmentos de letras de las bandas. Finalmente, en el *pogo* se entremezclan el canto de las canciones y lo que denomino *dramatizaciones*, éstas son las diversas gesticulaciones y movimientos de brazos y torso con que se acompaña las canciones de la banda y también los distintos cánticos que los seguidores realizan en los recitales. Es importante señalar que muchos de estos cánticos provienen de las hinchadas de fútbol y

algunos de las marchas políticas. En diferentes recitales, tanto de *Bersuit* como de otras bandas, he registrado, por ejemplo:

> *"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"*

> *"Cuando toca el Pelado se desata un carnaval y si no llega el Pueblito no empieza el recital..." ("el Pueblito" es el nombre que se le da a un barrio de Avellaneda, de donde es el cantante).*

> *"olé, olé, olé , olé, olé olé, olá, ooo, la Bersuit es un sentimiento no lo puedo parar "*

> *"la Bersuit es un sentimiento, que se lleva, se lleva bien adentro y por eso, te sigo a donde sea, la Bersuit, hasta que me muera. Vamo la Bersuit, vamo la Bersuit..."*

> *"Vamos Los Piojos ponga huevos vaya al frente que se lo pide toda la gente. Una bandera que diga el Che Guevara, un par de rockanroles y un porro p'a fumar, matar a un rati para vengar a Walter[6] y que en toda la Argentina comience un carnaval..."*

> *"Policía, policía, policía federal cuando vos venís a Obras tu mujer se va a culear"* (Cántico del público en los recitales de "Las Pelotas", que reproduce otro clásico de las canchas: *"Policía, policía, que amargado se te ve, cuando vos vas a la cancha, tu mujer se va a coger")*

> *"Oh, Mataderos... Yo sigo a Chicago porque lo quiero y ... veo a La Renga de Mataderos, tomamos vino tinto de damajuana y nos fumamos toda la marihuana."*

> *"Menem, Menem, compadre la concha de tu madre, nos cagamos de hambre, nos mandás a la yuta, le pegás a los viejos, sos un hijo de puta, sos un hijo de puta."*

> *"Borombonbón, borombonbón, el que no salta, es un botón."* y *"El que no salta es un militar"*

Estos cánticos sirven para ilustrar aquellas relaciones entre fútbol, barrio, *pogo*, carnavalización y política que señalé en la introducción. Considero que esta estética característica de los '90 retoma ciertos elementos asociados tradicionalmente a prácticas y símbolos de los sectores populares de nuestro país, permitiendo vehiculizar así un conjunto de intereses, valores y deseos de ciertos sectores juveniles de clase media frente al contexto económico político neoliberal[7]. Hacia el final retomaré este tema, relacionándolo con el particular uso del cuerpo que encontramos en estos recitales.

Volviendo al análisis interno del *pogo* en lo que hace a su **estructuración**, encontramos que esta depende en gran medida de los temas musicales. El *pogo* suele realizarse en los temas que tienen más aceptación entre el público. Una característica de estos temas, según los definían los seguidores, es que tienen una gran "intensidad rítmica" o cierta "potencia", sobre todo en la parte de los estribillos o los comienzos en donde casi siempre hay *pogo*. Si bien ambas formas de *pogo* poseen una cierta estructura, patrones que se repiten con un cierto orden, esto no implica que estas formas de baile puedan ser analizadas como "códigos". Es decir, tomados aisladamente estos movimientos no parecen "representar" ningún referente ni remitir a algún "significado" especial que pueda atribuírseles. Tampoco tienen la intención de comunicar o expresar algún contenido en particular. Aquí es fundamental comprender la relación música-cuerpo que el *pogo* crea. En las diferentes charlas con los jóvenes que *poguean* suelen comentar que es la "música que te llega". Cuando les preguntaba como empezaron a hacer *pogo* o sobre como era este baile, las respuestas eran, por ejemplo: "a mí me salió de adentro, vi que se mandaban todos y bueno, me mandé ahí" o "no te movés vos, te mueven, vos rebotás contra todos, vos saltás y te llevan todos, es la música que te lleva". En general en la mayoría de los casos era interpretado como una forma de seguir el ritmo, y prácticamente como una consecuencia del ritmo musical que surge más allá de la voluntad consciente. Ahora bien, durante el desarrollo del baile ciertos movimientos poseen lo que llamo un "**efecto comunicativo**", en tanto funcionan como señales que definen el rol de los participantes y en general la estructura del baile. Para citar un caso, en la formación del círculo en el *pogo cerrado*, el que se vaya caminando para atrás, indica al que está al lado que va a generarse un *pogo* más fuerte. Es decir, este movimiento define el rol del participante, funcionando a la manera de índice, implicando una "atención corporal" a los cuerpos y movimientos de los otros. Otro ejemplo, es lo que llamaría el movimiento de entrada y el de retirada en el *pogo cerrado*. Cuando los jóvenes se lanzan al medio del círculo, esto de alguna forma indica a los otros que viene un choque, el cual, incluso, puede estar dirigido a alguno en especial a través de una mirada o un grito. El

movimiento opuesto, de retirada, cuando se va a los márgenes del círculo, indica que en ese momento la persona no está dispuesta a entrar en contacto. En general los otros reciben esta señal, ya que es raro que alguien vaya a empujar a otro cuando se encuentra en este lugar del espacio. La co-ocurrencia de estos movimientos particulares posee un carácter regulador y enmarcador de la práctica del *pogo*, con un valor indexical más que referencial, pues estos movimientos en sí mismos no indican ningún contenido semántico. La presencia de éstas y otras pautas de indexicalización nos marcan que el *pogo* no es un baile totalmente aleatorio o improvisado (como desde una primera aproximación parece) ya que dichas pautas funcionan implícitamente, dándole una mínima estructuración.

A continuación exploraré la dimensión **sensorio-emotiva** de la kinesis. En este sentido, considero que determinados géneros corporales que implican tanto una amplificación y transformación de las técnicas corporales cotidianas con predominio instrumental[8], como también una mayor percepción de la sensación de movimiento —a diferencia de las técnicas cotidianas en las que el cuerpo esta fenomenológicamente ausente para el sujeto—, suelen favorecer fuertes inscripciones emotivas en los sujetos. La idea de que algunos géneros predisponen a ciertas actitudes emocionales más que otros, en el caso de los géneros discursivos y musicales, goza en general de bastante consenso, a nivel de los géneros corporales pienso que sucede algo similar, sobre todo en las prácticas festivo-rituales que favorecen una profunda interrelación entre las manifestaciones estéticas kinésicas, discursivas y musicales. En relación a esta dimensión emotiva para el caso del *pogo*, en las diferentes charlas mantenidas con sus practicantes, este baile aparecía asociado reiteradamente a los significantes de "descarga", "liberación", "catalización" o con el "sacarse la rabia, la bronca", y destacaban lo que llaman la "buena onda del pogo" en el hecho de que por ejemplo "si te caés te levantan". El *pogo* era definido como "joda", "diversión", como algo que "te hace rebién" y era relacionado fundamentalmente al placer. Esta visión contrasta con la visión de muchos de los que miran y no participan del *pogo* o con la primera impresión que en muchos casos genera, ya que suele ser categorizado como "violento" o "agresivo". Si bien los *pogueros* reconocen que siempre "alguno puede zarparse" (producir algún hecho violento) lo marcan como una excepción, al menos para este tipo de recitales, a diferencia, por ejemplo, de algunos recitales de bandas *punk*, que para ellos sí tendrían este carácter.

El estilo de movimientos que implica el *pogo*, con su preponderancia del salto, de movimientos centrífugos de los brazos y la dinámica que lo caracteriza, generan a nivel orgánico un proceso de tensión-estímulo y distensión-descarga que resulta muy proclive a la generación de estos estados o inscripciones emotivas

que los sujetos refieren en sus discursos. En general, los seguidores hablan del recital como un espacio que les permite "sentir": este significante, como pudo verse, aparece también en los cánticos hacia la banda y en las inscripciones de las banderas y está fuertemente incorporado a la retórica de los hinchas de fútbol. Es importante señalar que este "sentir" en el discurso de los actores se constituia en un significante cerrado y certero, es decir cuando intentaba indagar acerca de este sentimiento, solían decirme que es "algo que no se puede explicar" y volvían a enfatizar en su importancia. Lo interesante es que analizando el contexto discursivo en el que se daban estos significantes, casi siempre después de esta no definición del sentir, aparecía alguna alusión a lo corporal, ya sea al *pogo*, al bailar, a los gritos. Veamos algunos de estos relatos de los jóvenes que concurren a los recitales de *Bersuit*:

> *"lo que pasa que uno viene acá, si uno siente algo, la mejor forma de expresarse es saltar y gritar, otra cosa no podés hacer y aparte es lo que me gusta, saltar y gritar, yo que sé, decirle a otro que viene por el mismo motivo que yo y decirle, loco... pará, cantá, saltá, hacé algo... porque yo vengo porque siento y quiero que vos sientas lo mismo, entendé..."* (Pablo, 17 años, entrevista previa a un recital en "Cemento")

> *"con la Bersuit me emociono, es la única banda que siento... qué loco, ¿no? (con gesto de sorpresa)... Siento lo que dice... yo bailo, bailo todos los temas, a veces me da de poguear de saltar, empujar..."* (Luciano, 20 años, fragmento de charlas informales con seguidores de la banda durante una fiesta)

> *"ir a los recitales es como ir a una fiesta, divertirse un rato, uno no lo hace todos los días... es un sentimiento... cuando voy a los recitales... 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 cómo explicarlo, es como explicar un gesto ¿cómo haces...?"* (Marita, 23 años, entrevista realizada en su casa)

A partir de estos relatos puede comenzarse a explorar el segundo eje analítico propuesto, los distintos **efectos** o **influencias** de los géneros corporales. En contextos festivo-rituales estas influencias pueden estudiarse en relación a, por un lado, el papel de estos géneros en la constitución de un particular **estado psicosocial** característico de estas prácticas, y desde una perspectiva más general, en lo que

hace a la construcción de determinadas **representaciones sociales**, en otras palabras, la incidencia de estas experiencias en los procesos de producción de sentido que todo fenómeno social implica. En este sentido, intento seguir aquí la perspectiva de Merleau-Ponty, pues atribuyo a la corporalidad un rol activo, en tanto generadora de experiencias y significaciones, y no la pienso, en cambio, como un mero objeto, a la manera de un medio pasivo por el que se expresarían determinados contenidos simbólicos (interiores y anteriores a ese cuerpo-medio) del sujeto. En otras palabras, las prácticas del cuerpo son irreductibles a las determinaciones del pensamiento representacional, pues poseen su propia intencionalidad perceptual y motriz.

En el caso analizado, encontré que el *pogo* y el conjunto de comportamientos kinésicos que en él se entremezclan, constituían uno de los principales generadores de la visión del recital como un espacio de transgresión de la vida cotidiana de estos adolescentes. El recital, a través de sus discursos, aparece como un espacio en el que se puede realizar "todo lo que afuera no podés hacer" o "es mirado mal". Cito aquí un interesante relato de uno de los seguidores de *Bersuit* que se refirió al recital y específicamente al *pogo* como "un salirse de la sociedad":

> "*aparte te hace re bien loco, el pogo te hace re bien... si es buena onda te hace re bien, 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, salir un poco de la sociedad es una masa, loco, para mí es lo mejor... Que después te coman todos los que quieran, pero que acá seas vos, todo bien...*" (Marcelo, 16 años, entrevista previa a un recital en "Cemento")

Estos "otros" que miran mal o critican habitualmente se asociaban al mundo adulto, sobre todo a las exigencias familiares y escolares. Lo importante de destacar es que este carácter transgresor del recital, este "hacer lo que querés", casi siempre implicaba un hacer fundamentalmente corporal que abarca desde "gritar, saltar", poder "fumar (marihuana) y tomar sin que nadie te mire mal" hasta "estar en cuero" (debido a las altas temperaturas que se generan la mayoría está con el torso desnudo) o "vestirme como quiera...". En relación a este último aspecto, vale la pena caracterizar cierta estética del desaliño que predomina en los recitales. La mayoría concurre con jeans, remeras y zapatillas y suele marcar que "no cuidan" su vestimenta, en el sentido de no ponerse nada que destaque o que salga de aquellas vestimentas consideradas "normales". Esta característica aparece en el discur-

so habitual de los adolescentes a partir de su confrontación con los *conchetos*: estos "otros" adolescentes serían los que se preocupan por "cuidar su imagen", por "figurar" y "mostrarse", son los "caretas", que usan "ropa de marca" y que, como veremos, "intentan demostrar que tienen plata...". Es interesante esta confrontación, pues en relación a esta figura del *concheto* que dependería de la mirada del otro, de la mirada social, los jóvenes rockeros oponen el recital como un espacio de evasión de esa mirada que posibilitaría —como decía Marcelo pero también otros jóvenes entrevistados— "ser vos". Como si frente a aquel cuerpo armado para la mirada del otro, se opusiera este cuerpo de la emoción, del propio sentir. En términos más generales considero que esta corporalidad del recital atravesada por la emoción, con movimientos intensos hasta la extenuación y con contactos corporales inclusive con la piel sudada de los otros, aparece como opuesta a la tendencia histórica de la ideología burguesa. Según caracterizan autores como Elías (1977), Lutz (1990) o Le Bretón (1995) dicha ideología legitima la moderación en la sensibilidad y la expresión de las emociones, el ocultamiento o borramiento de todo lo que atañe a las funciones corporales, y, también, agregaríamos, lo que Piccard (1968) denomina el "tabú del contacto corporal" que rige las interacciones entre desconocidos. Finalmente, viéndolo desde Foucault (1987), esta corporalidad del recital también implicaría una cierta resistencia al "disciplinamiento" de los cuerpos que se intenta desde el funcionamiento de algunas instituciones, para el caso específico de estos jóvenes, desde las prácticas escolares.

Para concluir en lo que refiere a los efectos, estos comportamientos kinésicos en combinación con la música, la muchedumbre de gente y ciertos estimulantes que se consumen, generan una potenciación de las sensaciones corporales que contribuye a crear lo que llamo un "estado psicosocial festivo-ritual", tal vez a la manera de aquellos "estados de efervescencia" que Durkheim (1968) describía. En nuestro caso, se trata de una vivencia colectiva de la situación del recital como un estado emocionalmente intenso y de goce que contrasta con el "afuera", es decir con la vida cotidiana, con lo habitual y rutinario, lo no marcado. El significante "sentir" con el que los seguidores definen al recital, sintetiza este particular estado de intensas inscripciones sensorio-emotivas que allí vivencian. De hecho este "sentimiento" se constituye en uno de los principales motivos que lleva a estos adolescentes a, como suelen decir, "seguir a la banda a todas partes". En muchos casos, esta "adhesión" del público adquiere rasgos similares a las creencias y obligatoriedad que implican los rituales religiosos.

Como último punto realizaré unas breves consideraciones acerca del tercer eje de análisis propuesto para los géneros corporales, éste es el de las **influencias que los géneros reciben de otras prácticas sociales**. Este análisis apunta tanto a

relacionar al género con el contexto social más amplio del que forma parte, como a problematizar acerca de los condicionantes sociohistóricos que influyen en su conformación. Para ello, además de rastrear la propia historia del género *pogo*, fue necesario también estudiar su relación con los *hábitus de los actores*, realizando una observación y análisis de algunas de sus prácticas claves, por ejemplo, en espacios de sociabilidad típicos de estos adolescentes: los lugares de "parada" en los barrios, en las calles, las canchas de fútbol, los recreos en las escuelas, etc.. Se focalizó sobre todo, en la predisposición a usar y mostrar el cuerpo y en la imagen corporal que así se legitima. De este análisis comparativo emergió que los géneros presentes en el recital amplifican y transforman cierta predisposiciones corporales características de su cotidianeidad, entre ellas una tendencia más marcada al contacto corporal (en comparación con los adultos) o las posturas corporales levemente inclinadas y descargando el peso hacia el centro del cuerpo. Asimismo, estos géneros incorporan movimientos y modalidades gestuales característicos de las canchas de fútbol: la estética del desaliño que caracteriza su vestimenta, la desnudez del torso, los gestos de los brazos de alentar y de celebración del gol, los saltos que acompañan los cánticos, etc.

REFLEXIONES FINALES

A partir de este análisis del *pogo* he intentado señalar, por un lado, cómo un género se construye a partir de diversas experiencias que abarcan, en este caso, desde formas cotidianas de sociabilidad entre los adolescentes, prácticas características de espacios ritualizados como las canchas de fútbol, hasta las formas originales que poseía el género *pogo* en el rock, dentro de la tradición del movimiento *punk* —tradición que se ve de esta manera reelaborada y transformada—. Por otra parte, pudo verse también cómo este género se constituye en una praxis alternativa a ciertas imágenes y prácticas hegemónicas de lo corporal, contribuyendo así a generar ciertas representaciones del recital como un espacio de transgresión. En este sentido, no debemos olvidar que este "otro cuerpo" del *pogo* aparece en un espacio social en el que se manifiesta un fuerte sentido de crítica y oposición a ciertos poderes políticos, principalmente a la policía, los militares y el menemismo. De allí, que en alguna forma, nos recuerde al rol que Bajtín asignaba históricamente a "lo bajo material y corporal" en las fiestas populares, en tanto forma de resistencia "a las imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales" (1994:49).

Es pertinente recordar también que este estilo de recitales y específicamente las formas de actuación que implican, marcan ciertas rupturas y discontinuidades

con estilos anteriores. Hasta mediados de los '80 aproximadamente, el rockero se definía principalmente en relación a cierta idea de marginalidad o exclusividad, en el sentido que se oponía a otros grupos clasificados como "mersas" o "grasas" que eran caracterizados en base a otras prácticas y símbolos más masivos. La *cumbia* o la *música tropical*, por ejemplo, aparecían en aquella época como representativo de lo "mersa". Hoy, en cambio, estas diferencias no son tan claras. La estética híbrida de los '90, si bien retoma ciertas tradiciones del rock en tanto movimiento transnacional, las resignifica incorporando elementos propios de nuestro contexto sociocultural, en especial los relacionados a los prácticas sociales y a las estéticas características de los sectores populares urbanos. Entre estas apropiaciones encontramos: aquellos géneros musicales antes considerados más "grasas" o, en una versión menos marcada, "pasatistas"; espacios y formas de diversión, en especial el valor otorgado al carácter festivo del recital en detrimento de otros rasgos como por ejemplo la valoración de los contenidos poéticos de las letras o de la calidad de la ejecución musical; estilos de actuación de las hinchadas de fútbol que hacen del *pogo abierto* un género más cercano a los saltos de la hinchada que al *pogo* de los *punk;* también otros rasgos del mundo del fútbol que se han traspasado a los recitales, entre ellos la fuerte adscripción de los seguidores a sus barrios de pertenencia, marcas de género como la preponderancia de lo masculino, la retórica del "sentimiento"; finalmente, ciertas revindicaciones de "lo nacional", "lo argentino", que pueden rastrearse en las letras y estilos musicales de algunas bandas y que incluyen desde las alusiones a lo gauchesco hasta los aborígenes, casi siempre idealizados como "raza primitiva" y "originaria" de esta tierra, enfatizando ciertos rasgos de resistencia y anarquía. Dentro de este nuevo estilo, puede comprenderse porqué el principal confrontante de la identidad rockera no es ya el "mersa", sino el "concheto", pues éste representa la antítesis de lo popular o, en términos de los propios actores, de la gente "normal". Los jóvenes con los que trabajamos solían autodenominarse como "normales" frente a los *conchetos* o a otros grupos como los *punk*, *hardcore*, *rastas*, etc., sin embargo eran los *conchetos* los que constituían su principal modelo de contraidentificación, es decir, ellos condensaban todo aquello que los jóvenes rockeros no quieren ser y rechazan. En casi todas las entrevistas y comentarios informales relevados la característica que primero se marca del *concheto* es que es alguien que pertenece a clases más altas o es de clase media, pero intenta demostrar que tiene dinero a través de la ostentación de objetos caros (mostrar su ropa de marca, su coche) de la utilización de formas de hablar con un acento y un léxico propio (el "tonito de Barrio Norte"), de frecuentar lugares de diversión (*boliches*, *pubs*) más exclusivos, e inclusive de construirse otro cuerpo, ya que se les critica que se la pasan en el "gimnasio" o la "cama solar", para luego

mostrar sus músculos o un tostado "artificial". También, ligado a esta preocupación excesiva por la imagen, se los suele significar cómo faltos de "autenticidad" e incluso de "compromiso" con lo social.

Para comprender estos cambios en la estética del rock y en las identificaciones de los jóvenes que conllevan, pienso que es fundamental relacionarlos con el contexto político-económico de los '90, con el menemismo. Estos jóvenes a través de los recitales y de su actitud de "aguante" a las bandas, eligen no sólo una forma de divertirse y disfrutar de un espectáculo, sino también de emocionarse, de recrear valores claves para su identidad, y, a la vez, de adherir a una forma de protesta social. No es casual, por ejemplo, que frente a un contexto globalizado y a un gobierno que buscaba profundizar "las relaciones carnales con los Estados Unidos" estos otros jóvenes hayan elegido resistir, o, al menos, diferenciarse, recurriendo a ciertos íconos que remiten a "lo local". En general, nuestros entrevistados expresaban su descontento frente a la situación económica y política de la que hacían responsable al gobierno menemista, tema que además era bastante predominante en las letras de la banda. De hecho, entre los seguidores de *Bersuit* con los que trabajamos, la mayoría pertenecía a una clase social particularmente afectada por el modelo neoliberal, eran "chicos de clase media". Dentro de este campo de fuerzas, estos jóvenes de clase media tendieron a identificarse a través de sus gustos musicales, sus símbolos y sus propios cuerpos, con algunos diacríticos históricamente asociados a los sectores populares. De alguna forma se estaban oponiendo así a un contexto político que beneficia a unos pocos que cada vez poseen más, los *conchetos*, posiblemente, sean un referente simbólico de esos pocos...

NOTAS

1 Cabe aclarar que parto de una definición amplia de la kinesis que incluye dentro de la noción de movimiento corporal, a las manifestaciones gestuales y posturales del cuerpo, al uso del espacio (lo que Hall denominó *proxémica*) y la relación con los elementos que conforman la imagen corporal: sus propiedades visibles, la incidencia de los tratamientos aplicados (cosméticos, dietas), la vestimenta, etc. Si bien considero que lo corporal es una dimensión de todo comportamiento pues constituye el "fundamento existencial de la cultura" (Csordas 1993), jugaría un rol particularmente marcado en lo que llamaré "comportamientos kinésicos". Con esta categoría me refiero a los actos en los que la transformación simbólica o material que se opera sobre la realidad está basada fundamentalmente en determinados movimientos corporales, más que, por ejemplo, en el uso de la palabra. Sin embargo, esto no implica comprender a estos actos por fuera o totalmente alejados de la palabra, o en el caso de los rituales, de lo musical, sino establecer la diferencia entre prácticas en las que predomina alguna de estas formas, aunque estén siempre interrelacionadas.

Obviamente estoy dejando fuera de esta síntesis a muchos autores y tendencias, ya que me centro en los que me han servido para construir este marco teórico- metodológico. Entre los planteos anteriores a Merleau-Ponty que cuestionan la visión racionalista y específicamente del dualismo, debe mencionarse especialmente la particular visión de lo corporal que aparece en la filosofía de Nietzsche y la ruptura fundamental que establece el psicoanálisis en nuestro siglo.

Puede acotarse que desde la psicología se encuentran conclusiones similares en algunos aspectos, especialmente en las investigaciones de Piaget sobre la "inteligencia sensoriomotriz" y su papel en la generación de los mecanismos de conocimiento.

4 Taussig describe la facultad mimética como: "la naturaleza que usa la cultura para crear una segunda naturaleza, la facultad para copiar, imitar, hacer modelos, explorar diferencias, ceder y convertirse en el Otro" (1993: XIII) y esta facultad siempre implica además una "conexión palpable, sensorial, entre el cuerpo del sujeto que percibe y lo percibido, una fusión del objeto de percepción con el cuerpo del que percibe y no sólo con el ojo de la mente" (1993:25).

Bajo el término "calidades tónicas" se entiende a los diferentes grados de tensión - relajación muscular que se utilizan en el movimiento corporal.

6 Aclaro algunos términos de estos cánticos: "porro" es el nombre que habitualmente se le da a los cigarrillos de marihuana; "rati" refiere a la policía, aparecerán luego también los términos "yuta", "botón", "cana", muchos de los cuales provienen del lunfardo. Finalmente, "Walter", refiere a Walter Bulacio, un joven asesinado por la policía a la salida de un recital de la banda *Los Redonditos de Ricota*.

7 Este tema lo he desarrollado más ampliamente en otro trabajo (Citro 1997 b).

8 En la cotidianeidad nuestro cuerpo realiza diferentes movimientos para lograr ciertos fines sin que tengamos un registro conciente de ello. Cuando estas acciones tienen un fin u objetivo concreto, el cuerpo suele transformare en una especie de instrumento que se mueve hacia algo o para lograr algo, generalmente de forma mecánica, en el sentido de hábitos adquiridos. En estos casos, consideramos que se da una predominancia de cierta ***instrumentalidad práctica y material***. Precisamente, poniendo el acento en este aspecto de los comportamientos kinésicos. M. Mauss llamaba "**técnicas**" a las formas en que los hombres en las distintas sociedades usan su cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. 1952 "El problema de los géneros discursivos" En: *Estética* s/l, s/e. pág. 248-293.

BAJTIN, M. 1994 (1930) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial. Buenos Aires.

BOURDIEU, P. 1991 (1980) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

BOURDIEU, P. 1986 "Notas provisionales para la percepción social del cuerpo". En: AA.VV. *Materiales de sociología crítica*. La Piqueta. Madrid.

BRIGGS, Ch. & Bauman, R. 1996 "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11:78-108.

CITRO, S. 1997a "Cuerpos Teóricos - Cuerpos Festivos". *Actas de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas del INAPL* (en prensa).

CITRO, S. 1997b "Carnavalización, fútbol y antimenemismo: el rock de los '90 en Buenos Aires". Ponencia presentada a la *II Reunión de Antropología del Mercosur*, Uruguay.

CITRO, S. 1998 "La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock". *Noticias de Antropología y Arqueología: Revista Electrónica de Difusión Científica*. Año 3, N° 24 (Mayo de 1998).

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

ELIAS, N. 1977 *El Proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, México.

DURKHEIM, E. 1968 *Las formas elementales de la vida religiosa*, Shapire, Buenos Aires.

FOUCAULT, M. 1987 (1975) *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, N. 1989 "Culturas híbridas, Poderes oblicuos" En: *Culturas hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

HALL, E. 1990 (1959) *El lenguaje silencioso*, Alianza Editorial, México.

JACKSON, M. 1983 "Knowledge of the body". *Man* 18: 327-345

JACKSON, M. 1989 *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Indiana University Press.

LUTZ, C. 1990 "Engendered Emotion" En: *Language and politics of emotion* C. Lutz y L. Abu-Lughod (eds.). Cambridye University Press, New York.

LE BRETON, D. 1995 *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.

MAUSS, M. 1936 "Las técnicas del cuerpo" En: *Sociología y Antropología* s/l. s/e.

MERLEAU - PONTY, M. 1993 (1945) *Fenomenología de la percepción*. Planeta - De Agostini, Buenos Aires.

PICCARD, D. 1968 "Conclusión". En: *Del código al deseo*, Paidós, Buenos Aires.

TAUSSIG, M. 1993 *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York.