

# CORPOREIDAD Y SIMBOLISMO COMUNICATIVO EN EL ROCK CLÁSICO: EL CASO DE JIM MORRISON

Patricia Fournier\* y Luis Arturo Jiménez\*\*

## INTRODUCCIÓN

Los agentes sociales como actores manejan la imagen corporal según las características del sistema en el cual están insertos, o de acuerdo con la clase o estrato al que pertenecen. Así, la corporeidad es un elemento identitario que se despliega de múltiples maneras; todas ellas pleróticas de símbolos y como un medio continuo de interacción comunicativa, como una vía de representación de la pertenencia y/o afinidad del individuo a determinado grupo o subcultura. Las conductas de las personas pueden ser un mero reflejo del entorno social ajustándose a los cánones establecidos sin cuestionamiento alguno en lo que respecta a la expresión corporal, o bien ser de carácter innovador e incluso de confrontación.

Este fue el caso de los *hippies* y de muchos otros de quienes participaron en movimientos contestatarios durante la década de los sesenta en la unión ame-

ricana; quienes a resultas de sus comportamientos alternativos sufrieron marginación, estigmatización y rechazo, aun cuando ocurriera un proceso tendiente a la incorporación de las pautas culturales que en primera instancia eran periféricas e indeseables hasta su aceptación y comercialización, parcial o total.

En el marco del capitalismo de la segunda mitad del siglo XX se genera un culto total al cuerpo, que se convierte en un objetivo en sí mismo, algo a mostrar y que se cuida con esmero y en el cual se centra gran parte de la cotidianidad, convirtiéndose en un mediador de la cultura (Esteban, 2000: 207). Así, en la sociedad de consumo el cuerpo es un objeto susceptible de mercantilización al que se adosan toda clase de artículos y parafernalia, para que se embellezca bajo cánones estéticos cambiantes, se le modifica artificialmente y logra proyectar imágenes acordes con las modas, ocultando o desplegando erotismos u obscenidades, sensualidades o romanticismo, lo ingenuo o lo impúdico, lo decente o lo indecente, puritanismos o la ruptura de lo establecido.

Nos interesa en particular hacer énfasis en las rupturas, específicamente en cierta clase de subcultura que se generó durante

\* Profesora-Investigadora de tiempo completo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH.

\*\* Profesor-Investigador de tiempo completo del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

el punto climático del desarrollo del capitalismo en los Estados Unidos a lo largo de la década de los sesenta, con el surgimiento de la contracultura, misma que se caracterizó por una profunda visión filosófica que cimbró el significado de la realidad, de lo cuerdo y del sentido de la vida, cuestionando las estructuras familiares, laborales, educativas, urbanas, científicas, tecnológicas, los conceptos de progreso, las ideas acerca de las relaciones entre el hombre y la mujer, así como las expresiones de la sexualidad (Roszak: 1995: xxvi).

Sin duda, en esa época, entre las manifestaciones contraculturales, la sexualidad se convertía en un elemento político y en un eje para la organización de movimientos sociales. El ambiente era de una *erotización* de la vida, una forma más libre de pensar y actuar en lo erótico y lo amoroso, desencadenando el proceso de la revolución sexual, cuyo espíritu puede sintetizarse en el sexo como una vía de expresión de lo humano libre de tabúes y exenta de temores, como un medio de comunicación que opera en los niveles más profundos del ser, así como en el amor al cuerpo propio y de los otros (Miller, 1991: 54-56).

Los movimientos contraculturales en la unión americana refieren a la participación de la juventud de los 60's, de la generación del 'baby boom', quienes nacieron durante o poco después de la segunda guerra mundial y crecieron en el contexto de la llamada Guerra Fría, era de una transformación dramática de la política y la cultura en los Estados Unidos. Una profunda tensión embargaba a los habitantes de esa nación por la supuesta amenaza de las ideologías de 'los rojos', con la consecuente represión y persecución de todo y todos aquellos que fue-

ran sospechosos de giros socialistas o comunistas, con el epítome de los tiempos del McCarthysmo y el bloqueo a Cuba a resultas del envío de misiles soviéticos a la isla. El temor al *Apocalipsis Nuclear* era manifiesto con la construcción de refugios antibombas y simulacros que a menudo se realizaban en las escuelas previendo situaciones de ataque.

La religión y la política se entrelazaban. La economía moderna de consumo se desarrollaba a la par que la industrialización y los medios de comunicación se transformaban: la televisión iba progresivamente llegando a los hogares, las imágenes de la pantalla chica alimentaban la mente de los niños, además de que las campañas publicitarias eran agresivas y de gran visibilidad cotidiana proyectando los prototipos de la corporeidad ideal (Kuznik y Gilbert, 2001).

La afluencia económica de algunos provocaba que se tapizaran las zonas antes rurales con un patrón creciente a lo suburbano, que requería nuevas vías de comunicación de costa a costa y de frontera a frontera y una expansión de la educación pública, desde la básica hasta la media superior, para favorecer fundamentalmente a la población blanca de la clase media, siendo una expectativa común que las jóvenes generaciones de ese sector poblacional ingresaran a las costosas universidades. La censura iba relajándose paulatinamente en materia de la sexualidad con revistas como *Playboy* que surge en 1953, y se volvía más activa la participación de las mujeres en distintas arenas de la vida social, más allá de los afiches y de las tareas de las amas de casa que se iban agilizando ante una creciente tecnificación (*Idem*). Los cambios en las condiciones materiales forjaban el 'sueño

americano', que en la década de los sesenta se trastocaría en pesadilla.

Entre los eventos significativos vinculados con el desplome de muchas utopías, se cuentan la crisis de los misiles en 1962, el asesinato de importantísimas personalidades de la política estadounidense, desde John F. Kennedy en 1963 hasta Martin Luther King y su sueño pacifista integracionista en 1968, el activismo estudiantil, las protestas por los derechos civiles, en contra de la pobreza y, más grave aún, contra la política exterior del gobierno que, por citar la más infortunada, culminó en la guerra de Vietnam (Fournier, 2004).

La sociedad se convulsionaba a mediados de la década de los sesenta con los movimientos contraculturales. Entre la juventud era alternativo y contrario a las reglas establecidas su comportamiento, atuyendo, misticismo, consumo de drogas para lograr la apertura de los sentidos, su participación en movimientos artísticos en lo literario, lo musical y lo visual, en mítines antibélicos como respuesta al reclutamiento de tropas para la contienda en el lejano frente asiático, en la conformación de grupos de protesta y se constituían en los principales actores de la revolución sexual propiciada por la comercialización de la píldora anticonceptiva en 1960, entre otros giros *anti-establishment* encabezados por los adolescentes (*idem*).

El modo de vida típicamente estadounidense (*the American way of life*) era cuestionado y rechazado por muchos de los integrantes de la generación de la posguerra en todo el país, ante el azoro de los adultos, con el consecuente repudio hacia sus vástagos que abandonaban su posición privilegiada económicamente para integrarse a comunas *hippies*, buscaban otros preceptos de religiosidad en-

tre los indios americanos o, sobre todo, en Asia, con el hipnótico y cadencioso resonar de las cítaras y timbales, emprendían viajes mágicos y misteriosos incentivados, por ejemplo, por la metadrina o el LSD (legal hasta 1965) que hasta connotados académicos de Harvard como Timothy Leary empleaban al igual que otros estimulantes de carácter 'iniciático' como el peyote.

El ácido lisérgico provocaba que los jóvenes murieran metafóricamente para renacer como nuevos seres en comunión con el cosmos, al tiempo que pregonaban el amor libre y las relaciones abiertas, se desprendían de sus vestiduras mostrando sus cuerpos desnudos, rechazaban tanto los productos industriales como el consumismo y entraban en contacto con la naturaleza virgen, incendiaban la bandera estadounidense y las tarjetas de reclutamiento, entonaban cantos nunca antes escuchados y bailaban al son de ritmos derivados incluso de la música afroamericana, en medio de una aguda discriminación, segregación y racismo (*idem*).

La costa oeste de Los Ángeles y San Francisco se constituyeron en las sedes donde los adolescentes inconformes, más atrevidos e idealistas, plasmaron nuevas formas de expresión en el marco de la naciente contracultura. La psicodelia estaba conformándose y la música denominada *folk* se comercializaba, entre otros, con Bob Dylan, quien cantaba como si fuera un lamento ante la incompreensión de los mayores, que los tiempos estaban cambiando. Se daba así el surgimiento desde lo *folk* al llamado *rock ácido* en la costa oeste, se rompían las cadenas del puritanismo estadounidense y se quebrantaba la moralidad estereotipadamente decadente (*idem*).

En el entorno contracultural y libertario estadounidense de la década de los sesenta, dentro de la psicodelia, rodeado por el halo de una estridente neblina purpúrea, Jimmy Hendrix hizo de su guitarra una extensión de su cuerpo, acariciándola, seduciéndola y besándola como si fuera una mujer desnuda hasta rasgar sus cuerdas e incendiarla con una violenta e inquietante sexualidad. Janis Joplin se atrevió a cantar a viva voz un blues cósmico, una mujer blanca, una perla, cuyo cuerpo era el de la Venus hippie quien se atrevía a irrumpir musicalmente en el terreno exclusivo de los negros en medio de profundas tensiones raciales en la unión americana, quien metafóricamente se inmolaba al ofrecer un pedazo de su corazón en su búsqueda de un hombre a quien amar.

Jim Morrison quien estudiara cinematografía en la Universidad de California en Los Ángeles, al igual que Hendrix y Joplin, castigó su cuerpo con los excesos en los que incurrieron muchos jóvenes de la época, bajo el trinomio de sexo, drogas y rock and roll, aderezado además, con el alcohol; hoy estas tres estrellas son consideradas, entre los esplendores y miserias de su efímera existencia terrenal, los 'dioses del rock' (Locoge, 2002: 55). No obstante, la vida y muerte de Morrison, quien nació en 1943 y falleció en 1971, difieren en muchos sentidos de las de sus otros dos contemporáneos en el ámbito de la llamada música psicodélica, distinciones que nos llevan a tratar el tema que aquí se desarrolla.

La impactante belleza física de Jim Morrison, sus mensajes líricos polisémicos, su seductora actuación y comportamientos contraculturales, hacen que el personaje pueda interpretarse como un símbolo cor-

poral dotado de múltiples significados de gran relevancia para la revolución sexual de esa época, conducente entre otros aspectos a una expresión libre del cuerpo humano y del erotismo plasmados no sólo en su imagen corporal, su poesía y música, como veremos más adelante.

## ELEMENTOS TEÓRICOS

Desde la filosofía clásica, se ha venido conceptualizando al ser humano en función de distintos elementos básicos, por ejemplo, en el caso de Platón, comprendiendo al cuerpo, la voluntad y la mente, a lo cual puede agregarse que el cuerpo es tanto un organismo social como biológico (Csordas, 2002). Tal como señala Mauss:

El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo (Mauss, 1979: 342).

Es importante señalar que el cuerpo humano se ha observado, experimentado, clasificado, modificado y sacralizado en distintas formaciones sociales, por lo que las concepciones en torno al cuerpo han variado histórica y culturalmente. Así, se define de diversas formas según categorías colectivas en el tiempo y en el espacio de acuerdo o en contraposición a las normas, valores, aspectos políticos, creencias religiosas, construcciones nacionalistas, estándares de la sexualidad y de la belleza. En términos simbólicos, el cuerpo humano constituye un microcosmos metafórico del cuerpo social (Douglas, 2001),

es una especie de 'mapa cognitivo' sobre el cual las sociedades diseñan y construyen una cosmovisión de lo que son, lo que les rodea, sus creencias, sus estilos de vida y formas de pensar y ubicarse en el mundo.

Cabe aclarar que un símbolo es un medio para disponer significativamente los hechos sociales, de manera que éstos se orienten en la experiencia. Los símbolos son abstracciones de la experiencia fijada en formas perceptibles y el pensamiento humano es el intercambio de esos símbolos; las tramas culturales, es decir, la construcción, aprehensión y utilización de las formas simbólicas son eventos sociales, y en consecuencia son formas públicas y observables (Sánchez, 1996: 21). Cualquier otro símbolo tiene una doble dimensión, o sea, su ser y su relación, ya que un símbolo consta de lo que representa (representante de una realidad representada) y lo que pone en relación; ambas realidades relacionadas se vinculan como complementariedades (Augé, 1987: 54).

De lo anterior se derivan dos aspectos importantes para abordar los símbolos y los sistemas simbólicos, en particular el simbolismo corporal, ya que dichos sistemas son fuentes extrínsecas de información, las cuales, al igual que los genes, proporcionan un patrón o modelo con base en los que se conforman de manera definida procesos o sucesos exteriores. Las fuentes extrínsecas, a diferencia de los genes, están fuera del organismo individual y radican en el ámbito de la intersubjetividad, o sea del intercambio de símbolos, arena en la cual los individuos se desarrollan (Sánchez, 1996:21).

Por otra parte, la corporeidad le permite al individuo la posibilidad de libertad, en ausencia de la coerción inhibitoria y

mediante una capacidad de creatividad continua. Una persona liminar elude la clasificación y estructura normales, por lo que supera potencialmente la distinción sexual, los ritmos cósmicos de la vida y de la muerte, las polaridades espaciales del aquí y allá, las temporales del pasado y el futuro, la oposición ética entre el bien y el mal, la dicotomía de las relaciones humanas y la distinción ordinaria entre cuerpo y persona (Olson, 1986).

La liminaridad es una especie de manantial de un metapoder excesivo, caso de la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que lleva al trance (Geist, 2002: 8). De acuerdo con Lévi-Strauss, la persona liminar ha sido modelada a imagen y semejanza de los procesos biológicos humanos o 'isomorfos', "...con los procesos culturales y estructurales..." (Turner, 1980: 106). Las personas liminares tienen una invisibilidad estructural que cuenta con un doble carácter: "Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados" (*Idem*). Continuando con ese doble carácter y de acuerdo con Turner:

En la medida en que ya no están clasificados, los símbolos que los representan se toman, en muchas sociedades, de la biología de la muerte, la descomposición, el catabolismo y otros procesos físicos que tienen un matiz negativo... (*Ibid.*: 107).

Por otro lado:

el hecho de no estar *todavía* clasificados, se expresa a menudo mediante símbolos que se modelan sobre los procesos de la gestación y el parto... El rasgo principal de estas simbolizaciones es que los neófitos [persona liminar] no están ni vivos

ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro. Su condición propia es de la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales... Lo liminar puede tal vez ser considerado como el No frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación (*Idem*).

Históricamente han existido muchos seres humanos, personas liminares, que han utilizado de manera consciente su cuerpo para convertirse en personalidades sobresalientes y destacar como líderes y dirigentes de masas proporcionándoles ideas, estilos de vivir, actitudes ante la vida, formas de actuar, o se han convertido en personajes que tienen la capacidad de producir una diversidad de formas de ser y de estar en el mundo. Sin duda, dichos personajes condensan valores simbólicos que transmiten a las masas, aparentemente caóticas y momentáneas, y a grupos más organizados y con más tiempo de existencia. Por eso es que:

Un número enorme de personas, desde John Lindsay hasta Mick Jagger, han sido calificados de carismáticos, principalmente en aquellos ámbitos en que éstos han conseguido interesar a un cierto número de personas por el resplandor de su personalidad; además, la principal interpretación de ese auténtico aumento de liderazgos carismáticos en los nuevos Estados ha establecido que se trata del producto de una psicopatología estimulada por el desorden social (Geertz, 1994: 147).

El carisma es un signo de quienes participan, incluso de manera antagónica, en

las arenas políticas donde se producen los acontecimientos que afectan esencialmente la vida social; se trata de centros activos del orden social, es decir espacios donde se concentran actos importantes, lugares donde se expresan, relacionan, negocian y dirimen las principales ideas sociales en función de las instituciones primordiales (*Ibid.*:148).

En el proceso de construcción de la imagen corporal de personas carismáticas que actúan en las arenas políticas, en definitiva el cuerpo es una entidad comunicativa, pletórica de símbolos, convirtiéndose en una alternativa de lenguaje no verbal así como, en ciertos casos como el que aquí analizamos, en un icono sexual, en un símbolo social y conflictivo, tal como detalla Rappaport:

A falta de una terminología mejor, se puede pensar que la capacidad ejecutiva del despliegue físico es performativamente <más fuerte> o <más completa> que las expresiones verbales. Si bien una expresión verbal performativa obtiene un efecto puramente convencional o institucional mediante un procedimiento informativo, al agregar dimensión física al procedimiento parece añadir también la dimensión física al efecto. Es decir, el efecto alcanzado no es solo convencional sino también material. El acto produce no solo un hecho institucional sino su correlativo hecho físico, tan <palpable> –mientras dura– como puede serlo el agua, el viento o una piedra (Rappaport, 2001: 214).

Cabe destacar que las personas que se desarrollan a manera de actores de cara al público están sometidas a condicionantes grupales y sociales específicas respecto a su aspecto en el escenario, utilizando su

imagen y su cuerpo como mediación para acceder al ámbito público; al transitar, metafóricamente, por la pasarela y ser sometidos al escrutinio de cualquier espectador, los seres carismáticos llegan a generar una fuerte dependencia en el cuidado de su imagen y apariencia, empleando para ello diversos símbolos (Esteban, 2000: 221).

El cuerpo de la publicidad y de la imagen está ligado en muchas ocasiones a la sexualidad, normativizando un determinado tipo de deseo... y con una definición de los papeles sexuales y sociales... El cuerpo mediático y publicitario es también vehículo de: símbolos y valores, como la libertad, la solidaridad, el poder; de emociones, como la ternura, la amistad, el miedo y el placer; y esto debe ser también reconocido (Esteban, 2000: 212-213).

### LA IMAGEN CORPORAL DE JIM MORRISON

Jim Morrison, figura frontal del conjunto *The Doors*, personaje histórico quien se autocalificó como 'político erótico' y el 'Rey Lagarto' (traducción que se usa en países de habla hispana, aun cuando estrictamente *Lizard King* en castellano se traduciría como *Rey Lagartija*) y a quien llegó a designarse, entre otros calificativos, como andrógino, el 'dios del sexo', un 'ángel exterminador', la 'máxima muñeca Barbie', el 'Ariel del averno', el 'máximo exponente del rock orgásmico', un 'falo andante', 'símbolo sexual', 'shamán' y el 'Rasputin del rock and roll de aspecto angelical' (Sugerman, 1983), constituyó un personaje liminar y carismático, en el que resalta la construcción de su corpo-

reidad que se ha manifestado a través de diversos símbolos y significados desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

El ascenso a la fama de Jim Morrison inicia cuando tenía 23 años en 1967 y, a pesar de su juventud, ya contaba con una amplia preparación intelectual y artística además de que desde adolescente había empezado a incursionar en el campo de la poesía, tomando como fuentes de inspiración creativa a simbolistas franceses como Rimbaud, a filósofos como Nietzsche, a beats como Kerouac y, en el campo de la dramaturgia, a Antonin Artaud quien desarrollara el llamado Teatro de la Crueldad y, posteriormente, al Teatro Vivo de Julian Beck (Hopkins y Sugerman, 1980). El coeficiente intelectual del Rey Lagarto era de cerca de 150, tenía memoria fotográfica y como estudiante universitario se interesó en investigaciones antropológicas referentes al ritual, los mitos, las religiones primitivas y el shamanismo. Por otra parte, y al igual que muchos de los jóvenes de la época, experimentó con drogas de carácter iniciático como el peyote y el LSD (*Idem*).

Morrison, sin jamás abandonar su flema poética dentro del campo de la música psicodélica y del 'rock ácido', integró todos estos elementos en su construcción del simbolismo corporal. Bajo los parámetros de la metafísica de la rebelión (Camus, 1965), Morrison pasó desde el prácticamente narcisista dandismo hasta el nihilismo: al convertirse en figura pública en 1965, en la medida en que ascendía al estrellato y lograba llegar a la cima del éxito iba acentuando su manejo de la corporeidad, desplegando orgullosamente sus hermosos atributos físicos, para posteriormente, en el ocaso de su popularidad,

a partir de la primavera de 1969 que se derivó de su búsqueda de la libertad de expresión, deconstruir intencionalmente su imagen al ganar peso y presentarse desaliñado, buscando el reconocimiento a sus dotes intelectuales, poéticas y a su ejecución como cantante en lugar de la veneración a su belleza.

Morrison, como personaje carismático, cantante, compositor y líder del grupo de *The Doors*, logró captar gran interés entre la juventud de su época, tanto por su impactante personalidad como por representar la psicopatología estimulada por el desorden social, dada la convulsión del sistema de valores provocada por los jóvenes de la década de los sesenta, relacionada con una forma alternativa y contracultural de vivir la sexualidad desinhibidamente, por lo que la conducta y declaraciones del Rey Lagarto lo convirtieron en una especie de guía de esos movimientos culturalmente revolucionarios. Desde sus primeros poemas musicalizados, Morrison refería a los efectos de estimulantes así como a lo erótico-sexual reprimido por las normas culturales, con alusiones a la corporeidad así como a su obsesión con la muerte:

Perseguimos nuestros placeres aquí  
Desenterramos nuestros tesoros allá  
Pero ¿puedes recordar el momento en  
que lloramos?  
Atraviesa hacia el otro lado...

Encontré una isla en tus brazos  
Un campo en tus ojos  
Brazos que encadenan  
Ojos que mienten  
Atraviesa hacia el otro lado... (*Break on  
Through*, 1965, Nipper Music Co. 1967).

Están esperando para llevarnos al jardín

denudado. ¿Entiendes lo estremecedora, pálida y sin sentido que llega la muerte en una hora extraña sin anunciarse, sin plan alguno, como una aterrizante invitada sumamente amistosa a quien llevas al lecho? La muerte nos transforma a todos en ángeles y nos da alas en donde teníamos hombros, tersas como las garras de un cuervo (Morrison, *An American Prayer*, 1991:10).

Se ha dicho  
que al nacer tratamos  
de encontrar un útero adecuado  
para el crecimiento de nuestra  
naturaleza de Buda, y que  
al morir encontramos un  
útero en la tumba de la  
Tierra. Este es el más  
grande miedo de mi padre.  
No debería serlo.  
En su lugar, él debería encontrar  
una mejor tumba para mí...  
(Morrison, *Notebook Poems*, 1991: 188).

Las canciones que entonaba Morrison eran inquietantes, cargadas con simbolismo freudiano, poéticas y plagadas de referencias al sexo, la muerte y la trascendencia, como si Alan Poe hubiera resurgido como un hippie (Meler, 1967:85). Jim era considerado una visión poética que ofrecía visión e ideas, belleza y depravación, pureza y obscenidad, revolución y santidad; era sexo, sus declaraciones eran eclécticas y apasionadamente obtusas; encomiaba a todos sin excepción al gozo erótico hasta llegar a los excesos junto con él, por lo que se convertía en el masturbador de las masas (Dorrell, 1983:19).

En el escenario, bajo las luces psicodélicas que cambiaban lentamente, Morrison resplandecía y ofrecía imágenes polimorfos de su corporeidad: era un hombre viril, una figura andrógina que se

asemejaba a la de una tímida doncella, un vulgar gigoló, una ménade presa de la locura, un ángel de Miguel Ángel, en fin, un teatrón humano (Goldman, 1968: 164). El atractivo, sensibilidad y porte de Morrison se equiparaban con el de un bailarín de ballet que se movía con paso majestuoso, volviendo locas a las mujeres (Fields, 1968: 68). “Desde James Dean y Brando no [existía] una imagen sexual masculina tan fuerte, con la misma mezcla extraña de suave sensualidad y violencia bruta” (Ídem).

El propio Morrison, quien concebía a la política como algo que permeaba toda conducta social y que consistía en la interacción entre los sujetos (*Teen Screen*, 1969: 45), en entrevistas expresó que:

Pueden tal vez denominarnos políticos eróticos... Un concierto de *The Doors* es un mitin público al que convocamos para una clase especial de discusión y entretenimiento dramáticos. Cuando estamos en el escenario, participamos en la creación de un mundo y celebramos con la audiencia esa creación. Se convierte en la escultura de cuerpos en acción. Eso es política, pero nuestro poder es sexual. Hacemos que los conciertos sean política sexual. El sexo inicia en mí, después se mueve para incluir al círculo mágico de músicos en el estrado. Nuestra música llega al público e interactúa con ellos... (Jim Morrison, declaraciones en entrevista con Michael Lydon, *The New York Times*, enero de 1969, apud. Sugerman, 1983: 118).

El sexo es sólo una parte de mi acto. Hay muchos otros factores. Supongo que es importante, pero no pienso que sea lo principal, aunque toda la música es algo que se basa mucho en lo natural. Por lo tanto, no pueden separarse (Mike

Grant, *Rave!*, diciembre de 1968, apud. Sundling, 1997:88).

El mensaje de *The Doors* en boca de Morrison, como si fuera el sermón de un predicador revivalista, le comunicaba a la juventud que:

No sólo eres espíritu, también eres un ser muy sensual. Eso no es maligno, realmente es algo hermoso. El infierno parece mucho más fascinante y extraño que el cielo. Tienes que ‘atravesar al otro lado’ para convertirte en un ser completo... ¡Ahora...! (Owen, 1968:15).

Con la adecuada ambientación, luces tenues y el denso erotismo de la música que se filtraba en la conciencia de los espectadores, *The Doors* se convertían en profetas y en una síntesis de lo que era la juventud de la época: salvaje, rebelde, involucrada en protestas, sensual, inquieta, tratando de estrechar sus lazos para buscar encontrarse a sí mismos; preocupados por el amor, la violencia, la revolución y la creación; presa de un poder de combustión espontánea y sin remordimientos por refrenar ese poder. En definitiva, *The Doors* eran la conjunción de las complejidades y alienaciones de esa era (Fields, 1968: 50).

Conocedor de las corrientes de la dramaturgia, Morrison retomó elementos desarrollados por Antonin Artaud (1958) para crear y comunicar un discurso alternativo en la búsqueda de la convulsión, agitación y antagonismo que dominan a las masas, con base en el manejo de ideas que refieren a la creación, el devenir, el caos y los mitos, como una actualización del violento drama de los orígenes entre los espectadores para que, así, revivieran las experiencias y crisis más profundas de su existencia (Maldonado, 1974: 144).

En el estilo típico de ese teatro de la crueldad, un concierto de *The Doors* se centraba en el rock de Artaud, dado que se expresaban erotismo, salvajismo, derramamiento de sangre, sed de violencia, una obsesión por el horror, el colapso de los valores morales, de la hipocresía social y de las mentiras, sadismo, perjurio y depravación, entre otros, generando un ambiente de magia negra, pasando de hermosos y excitantes sueños a pesadillas (Hill Kerby, *UCLA Daily Bruin*, 24 de mayo de 1967, apud. Sugerma, 1983:14-15); Jim Morrison llegaba a provocar terror, lo cual hacía mucho más atractiva su imagen corporal y su flema poética.

El público, extasiado, guardaba silencio al aparecer el grupo en el escenario, atentos a cualquier giro visual o vocal de Morrison, como si se tratara de un homenaje a un ritual primitivo (Robert Windler, *The New York Times*, 27 de noviembre de 1967, apud. Sundling, 1997:32). Su música se proyectaba más que como rock como si fuera el ritual del exorcismo psicosexual, ejecutada por un ángel exterminador (Gene Youngblood, *Los Angeles Free Press*, 1 de diciembre de 1967, apud. Sundling, 1997: 34) quien dirigía una especie de ceremonia que conducía a los jóvenes a un mundo de misterio y oscuridad en una celebración frenética de la tragedia, la muerte y el renacimiento; figurando en el concierto-escenificación teatral símbolos del conocimiento prohibido, de la serpiente de profuso simbolismo fálico y, en consecuencia, de gran sexualidad (Fournier y Jiménez, en prensa).

Además, hay que considerar que “El cuerpo humano contiene arrojito, gracia, jugueteo, dignidad y otras incontables sutilezas, pero también es intrínsecamente trágico, como no lo es el cuerpo de animal

alguno” (Berger, 2002); dado que en términos de las normas sociales en absoluto se considera que un animal esté desnudo, a diferencia de lo que se espera de un ser humano, que debe portar vestimenta y, en caso de no hacerlo o bien si ésta no oculta del todo partes anatómicas públicas, se le cataloga como obsceno o inmoral.

Este sería el caso del Rey Lagarto, de quien se habló de un aspecto de animalismo al calificarlo como cierta clase de símbolo sexual (Sugerma, 1983: 87) sea por su físico, su actuación en el escenario o por su atuendo. Morrison era calificado como un extraño, talentoso y magnífico ser humano en busca de sí mismo, que poco difería de un joven león (Stavers, 1967: 23); un ‘príncipe anfibio’ (Anne Moore, *World Countdown*, diciembre de 1968, apud. Sundling 1997: 90) que a través de una mezcla melódica de total comunicación inducía en los espectadores una sinapsis animalística activada por impulsos (Owen, 1968: 15). Se trataba de la figura frontal del grupo que...

violaba y saqueaba al público... [provocando] una masacre sexual. Un baño de sangre musical... [Jim representaba] una electrificante combinación de un ángel en gracia y un perro en celo... intoxicado por el peligro de su poesía y arrastrado por una risa impía... sexual de una manera casi psicópata... [jugaba] con las emociones de los espectadores como si fuera un niño con su muñeco: *ahora te beso, ahora te retuerzo el pescuezo* (Tom Robbins, *Helix*, julio de 1967, apud. Sundling, 1997: 18-19).

Si también se considera que Morrison llegó a utilizar vestimenta de piel negra o café y sobre todo, durante algunos meses, un traje hecho con piel de víbora como un claro

referente a los reptiles, su imagen corporal remitía de manera inusual a lo animal, vinculada, paralelamente, con lo que interpretamos fue un manejo de símbolos por parte de Morrison como shamán en lo que se refiere a su espíritu auxiliar, es decir, la lagartija, y su espíritu de poder, o sea la serpiente (Fournier y Jiménez, en prensa).

Pero cabe cuestionar cómo fue que, en las distintas arenas de lo social, la imagen corporal de Morrison llegó a transmitirse, captarse o resemantizarse como símbolo carismático y liminar. Mediante la acción comunicativa fueron diversas las formas de percepción de la corporeidad de Morrison en la época, que deben considerarse básicas dentro del interaccionismo simbólico.

Quienes experimentaron en vivo y en directo a *The Doors* en conciertos, podían captar con todos sus sentidos la experiencia religiosa y espiritual que envolvía al conjunto (Owen, 1968: 15), el ambiente de ritual y la ejecución shamánica del líder del grupo, además de llegar a visualizar poses, vestimenta y atributos físicos del personaje, cuya imagen cautivadora llegaba inclusive a proyectarse en grandes pantallas como fondo del grupo en el escenario. Los entallados pantalones de piel que portaba el 'político erótico', permitían visualizar los atributos de su candente virilidad, capturando entre sus piernas el micrófono contra cuyo soporte metálico simulaba movimientos masturbatorios, rodeando su cuerpo con el largo cable como si quedara atrapado por un fállico reptil con el que se fundía y en el que se transformaba (Hulett, 1991: 16-17).

Al igual que Elvis Presley, Morrison irradiaba sexualidad que fascinaba a las adolescentes por ser el símbolo de un falo andante, elemento de lo perverso y sádico,

torturando e insultando a sus admiradoras. Además ignoraba las absurdas definiciones legales de moralidad con su misma persona y atuendo, lenguaje corporal y verbal, por lo que sus presentaciones en público eran sensualmente excitantes (Diehl, 1968: 106), incluyendo las escasas ocasiones que llegaron a televisarse.

En el caso del programa neoyorkino de Ed Sullivan a fines del verano de 1967, la transmisión en vivo de *Light My Fire* muestra a un Morrison retador, emanando poder, representando control así como sexualidad violenta e incendiaria, propiciada por el mismo contenido lírico de lo que cantaba; esta imagen corporal, llegó a millones de espectadores de la unión americana a través de la pantalla chica, cautivando en particular a las jóvenes pues Jim se encontraba en su plenitud estética, un falo andante con ajustadísimos pantalones de piel negra, con porte y dignidad eróticos.

En contraste, en diciembre de 1968, una transmisión pregrabada del programa de los *Smoother Brothers Comedy Hour*, de la cadena angelina CBS, capta a un Morrison totalmente vestido de negro con cierta sobriedad en su ropaje holgado, aunque seductor con la camisa entreabierta, figura en su conjunto de gran belleza y atractivo; incluso se permite desplegar una sonrisa grácil y coqueta, con una imagen corporal que si bien continúa despidiendo erotismo, carece de agresividad, *ad hoc* con la letra romántica de *Touch Me*, cuya interpretación musical estaba aderezada por una orquesta de cuerdas y metales (Hollywood Heartbeat Productions, 1981).

La corporeidad de Morrison se difundía, además, a través de revistas de distinta índole, por ejemplo las destinadas a adolescentes, en donde se publicaban

fotografías comúnmente con las mejores poses estéticas de Jim que impactaban visualmente entre las jovencitas, de manera que su imagen corporal se expresaba en instantáneas o en dibujos de creatividad variable y se vendía por millones. Resultan de particular interés estas publicaciones debido a la ambivalencia del manejo de los símbolos de lo liminar y de la corporeidad.

Si bien los textos eran comúnmente idílicos y románticos, en los que muchas veces se enfatizaba la profunda soledad que rodeaba a alguien tan talentoso y poco comprendido como Morrison, así como lo vulnerable que llegaba a parecer para hacerlo aún más atractivo ante las jovencitas; de cualquier manera, llegaban a hacerse referencias en tono puritano a la sensualidad y el erotismo de este personaje, por ejemplo: “su voz es como espirales de llamas... te consume su vibrante presencia... Es eléctrico... Es magia...” (Stavers, 1967b: 46); o bien, “Jim posee una extraña, cautivante y algo reprimida sensualidad combinada con una sensibilidad casi de niño, y una claridad que parece dotarlo de un aura especial que destella” (16 Magazine, 1967: 18); además de que, entre otros comentarios, “Jim Morrison es un poeta-cantante con una cautivadora y extraña personalidad, rostro sensitivo y fulgurante encanto que hace que las chicas se estremezcan de pies a cabeza” (Leaf, 1967: 97).

Asimismo, a menudo se mencionaban las fuerzas oscuras y apocalípticas que representaban sus composiciones y su persona misma:

El príncipe del fuego y de la noche... Parece engañosamente inocente, como el pastor David, joven e indómito, incendiando la vida, entregándose a sus vasa-

llos libremente y brindándoles su música. Y los que tienen la fortuna de conocerlo, verlo o escucharlo, cambian para siempre... Quedan totalmente cautivados por su presencia y su sonido. Sin embargo, en el momento en que los hace prisioneros en su corazón, los libera para siempre... Su dominio no es para alguien tímido. Jim ofrece un mundo de deslumbrante brillantez que está lleno de oscuridad. Es un mundo sin límites o tiempo, en el que no hay lugar alguno donde esconderse. Está lleno con todas las posibilidades de la alegría, el deleite y el placer, y despiadadamente exige a cambio lágrimas y pena... [La voz de Jim] te ordena librate de tu prisión, que dejes de ser quien encarcela tu alma... te dice que... eres un ángel... que bailes en el fuego, que escuches el alarido de la mariposa. Y que recuerdes que los ángeles lloran (16 Magazine, 1968: 58).

Viéndose como una moderna aparición del poeta Shelley con un traje de piel negra, Jim inicia el encantamiento y conduce a las hambrientas multitudes a través de vagas (y a veces no tan vagas) perversidades y de la aterrorizante oscuridad (Christy, 1968: 23).

Así, se promovía a Jim haciendo que fuera más atractivo por sus connotaciones de vulnerabilidad y, contradictoriamente, de lo maligno, peligroso y sensual. La interacción simbólica consistía, en este caso, en la lectura de los textos y la visualización de la imagen que provocaba incontables pasiones en la libido púber. Respecto a las revistas que ávidamente leían mayoritariamente tanto jóvenes intelectuales como los radicales de la época así como quienes estaban inmersos en la contracultura (por ejemplo, *Crawdaddy*, *Esquire*, *Jazz & Pop*, y los periódicos uni-

versitarios *underground*, entre otros), aun cuando se encontraban referencias a la sexualidad del personaje, a su belleza física, a los cambios en su fisonomía y talla a través del tiempo, pasaban a segundo término pues el énfasis recaía más en los mensajes que emitía a través de sus composiciones líricas y poéticas, en la puesta en escena y en series de interpretaciones del impacto social del manejo de símbolos a los que recurría Morrison, fueran críticas positivas o negativas.

La presencia del Rey Lagarto se calificaba como espectral y definitivamente carismática, sus palabras y ejecución eran consideradas ingeniosas, con un aura de fortaleza, con discursos que dirigían la atención a lo misterioso, en tanto que el caos se racionalizaba en algo más comprensible y modular (Pearlman, 1968: 22, 25, 36).

Nada de lo que *The Doors* hacen está desprovisto de tintes sexuales... *The Doors* ayudaron al descubrimiento, tan nuevo para nosotros, de que para lograr la ilusión de la muerte y la mutilación en nuestra sociedad, se requiere, en el mejor de los casos, morir y ser mutilado. Si *The Doors* no hubieran existido, habrían sido creados, a causa de una necesidad en extremo intensa y tan estadounidense que eclipsa no sólo a sus deidades sino a sus vástagos, no sólo a sus músicos sino a la música (Osma, 1968: 19-20).

Por último, el intercambio simbólico también se expresaba de manera limitada al sentido del oído, a través de la transmisión radiofónica de la música de *The Doors* o al escuchar los sonidos de una reproducción discográfica, lo cual llegaba a conducir a intentos de decodificar mensajes líricos e, incluso, al uso de las can-

ciones del grupo como música de fondo a manera de medio propiciatorio para viajes inducidos por drogas.<sup>1</sup> En este ámbito, aun cuando la voz de Morrison producía distintas clases de emociones, su corporeidad no era de gran relevancia, salvo cuando las cubiertas y las fundas internas de los acetatos incluían fotografías atractivas de *The Doors*, que además se plasmaban en los carteles promocionales de cada lanzamiento por parte de la disquera del conjunto.

Independientemente de que la figura corporal y el rostro de Jim Morrison hayan sido 'abrazados' por el absoluto social del mercado, lo que también es cierto es que ambos símbolos han producido una variedad de significaciones que siguen impactando a varias generaciones y que han tenido la capacidad de trascender entre integrantes de diversas clases sociales. Aquí es precisamente donde el cuerpo adquiere una dimensión muy importante porque impacta a la vida cotidiana. "La representación corpórea le da peso a lo incorpóreo y les otorga sustancia visible a aspectos de la existencia que en sí mismos son impalpables pero que tienen gran importancia en el ordenamiento de la vida social" (Rappaport, 2001: 212).

En la segunda mitad de la década de los sesenta la juventud estadounidense representaba una molestia para la sociedad de la unión americana por rebelarse ante la autoridad y considerarse que carecía de disciplina, desarrollando una subcultura

<sup>1</sup> Estos datos derivan de entrevistas recabadas de manera directa entre informantes estadounidenses que, en la década de los años sesenta, eran estudiantes universitarios y participaron en movimientos contraculturales; por razones obvias no se incluyen sus nombres.

de la comunicación y del amor que amenazaba con sustituir al orden social establecido. El mensaje de *The Doors* era acorde con las inquietudes de los jóvenes, al pregonar el renacimiento al enfrentarse al interior de la mente para que afloraran las emociones y resurgir más real.

*The Doors* eran un modelo y un catalizador para el cambio. Morrison en el estrado era un símbolo de energía sexual estableciendo una comunicación emocional con el público; su voz pasaba de suaves gemidos a gritos aterradorantes, a una agonía similar a la de una persona que trata de entenderse a sí mismo. La oposición de la gran sociedad a los jóvenes y sus ideas impulsó el movimiento *hippie* y le dio ímpetu a nueva música, como la de *The Doors*, símbolo de apertura a nuevas ideas, incluyendo las asociadas con un despliegue contracultural de la sexualidad (Jahn, 1968: 27).

Jim Morrison, en el proceso de construcción de su cuerpo como entidad comunicativa, presenta su corporeidad como una alternativa de lenguaje no verbal no sólo para convertirse en un icono sexual, sino en un símbolo social y conflictivo, guía de quienes optaron por nuevas formas de expresión y liberación en el marco de la revolución sexual. Es por eso que el uso del cuerpo que desarrolla Morrison es más impactante. Para el Rey Lagarto, en la sociedad estadounidense la idea victoriana de la sexualidad como un tabú se había modificado para pasar a ser una expresión más liberada entre los jóvenes; además, consideraba que la represión de la energía sexual constituía un medio de control de los sistemas totalitarios (Thomas, 1993: 48).

Hacia el año 1969, Morrison expresó en una entrevista su filosofía acerca del cuerpo humano, acorde con la revolución

sexual que convulsionó a la sociedad de la época, declarando que:

El sexo puede ser una liberación, pero también una trampa. Todo depende de qué tanto una persona escuche a su cuerpo, a sus sentimientos. La mayoría de la gente está demasiado ocupada ocultando sus sentimientos para escucharlos. El sexo está lleno de mentiras. El cuerpo trata de decir la verdad, pero a menudo está demasiado golpeado por las reglas para ser escuchado, y atado por pretensiones por lo que difícilmente puede moverse. Nosotros mismos nos lisiamos con mentiras. Para superar las reglas y las mentiras debemos escuchar nuestro cuerpo, desarrollar nuestros sentidos. William Blake señaló que el cuerpo es la prisión del alma a menos que los cinco sentidos se desarrollen por completo y se abran. Blake consideraba que los sentidos son 'las ventanas del alma'. Cuando el sexo involucra todos los sentidos intensamente, puede ser como una experiencia mística. Si se rechaza el cuerpo, se convierte en la celda de una prisión. Es una paradoja: para trascender las limitaciones del cuerpo hay que estar inmerso en él, hay que abrirse por completo a los sentidos. No es tan fácil aceptar totalmente nuestro cuerpo, se nos ha enseñado que el cuerpo es algo que debemos controlar, dominar, los procesos naturales como orinar o defecar se consideran sucios. Las actitudes puritanas mueren lentamente. ¿Cómo puede ser una liberación el sexo si realmente no deseamos tocar nuestro cuerpo, si tratamos de escapar de él? (Sugerman, 1983: 124).

Desde fines de 1968 eran claros los indicios de que Morrison había quedado atrapado en la rutina del éxito y en la imagen pública de símbolo sexual con

comportamientos teatrales que él mismo creara, exagerando en el estrado poses y movimientos, sin que los fans comprendieran que Morrison auténticamente desnudaba su alma ante todos aquellos que esperaban que el conjunto fuera un éxito comercial (Fournier y Jiménez, en prensa).

Tras altercados en varios conciertos con los espectadores que ridiculizaban las declamaciones y conductas de Jim, esperando únicamente escuchar las canciones populares del grupo y presenciar actos casi circenses (Shaw, 1997), en una noche gloriosa Morrison destruyó su imagen en un acto de total nihilismo. Influenciado por la corriente del llamado Teatro Vivo de Julian Beck, un teatro de confrontación que impactaba en la unión americana (Manzarek, 1998: 310), con escenificaciones en las que los actores conminaban al público a liberarse de toda inhibición y convencionalismo impuesto por la sociedad militar-industrial, desnudándose en el escenario, Morrison se presentó el 1º de marzo del 69 en concierto en Miami con un plan premeditado, que resultaría infortunado y culminaría en un escándalo nacional.

Micrófono en mano y ya con varias copas de más, Morrison provocó a la multitud que se apiñaba en el auditorio Dinner Key, buscando que salieran del letargo, se liberaran para buscar el placer de los sentidos y el amor, y propulsaran el cambio sin permitir que nadie los aplastara, proclamando la inexistencia de reglas y leyes. La ejecución de Morrison estuvo aderezada con vocablos de connotaciones sexuales y corpóreas considerados soeces (por ejemplo, *fuck*, *cock*, *ass*) además de que fueron múltiples las referencias al amor/sexo, colocando en un momento dado Morrison una mano de-

ntro de su pantalón, sobre su entrepierna, simulando movimientos masturbatorios.

En el claro estilo del Teatro Vivo, se desprendió de su camisa, para después agredir a los asistentes gritando que más que a un concierto o a escuchar rock creían estar en el circo y esperaban que el protagonista hiciera algo especial, preguntándoles si querían ver sus genitales y obteniendo vítores como respuesta (Manzarek, 1998; Shaw, 1997). Después de abrir la bragueta del pantalón y con ágil movimiento de su camisa como capote que velaba la vista de los observadores, pudo o no cumplir lo prometido; hipnosis colectiva o realidad, días después del concierto Morrison fue acusado de conducta lasciva e indecente, exhibición obscena, blasfemias y embriaguez pública, siendo encontrado culpable de la mayoría de los cargos después de un largo proceso judicial.

... las implicaciones políticas de este juicio son obvias. No se estaba crucificando a Morrison por lo que hizo, había más interés en lo que *él era*, en lo que supuestamente *representaba*... las estrellas de rock no están... corrompiendo a "nuestra juventud"... "los jóvenes" están desarrollando estilos de vida (filosofía, moralidad, etc.) que sobrepasan cualquier cosa que haya sucedido en el pasado... [Cómo es posible que] estemos todos quietos observando cómo destruyen a un hermano... (Costa, 1970: 25).

La confrontación a los valores morales estadounidenses acerca de la sexualidad y de las "partes púdicas" había sido clara, la libre expresión de la corporeidad en el marco artístico musical fue reprimida y castigada. Abandonado a su suerte y traicionado prácticamente por todos los medios que antes lo adoraran, Morrison, uno de los

principales exponentes de la revolución sexual, fue vencido por el puritanismo. Libre bajo fianza, agotado y derrotado, se trasladaría a París en la primavera de 1971 donde moriría, supuestamente de un ataque cardíaco, el 3 de julio del mismo año. Sus restos están sepultados en el cementerio del Père Lachaise en la Ciudad Luz, a donde día tras día acuden a rendirle culto admiradores de todas edades y nacionalidades.

### CONSIDERACIONES FINALES

Sin lugar a dudas, en la sociedad actual los procesos comunicativos son de una indiscutible importancia, en donde la corporeidad se ha convertido en uno de los centros neurálgicos de dichos procesos. Precisamente, desde prácticamente la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo XX, el cuerpo adquirió un significado cultural insospechado para convertirse no solamente en una mercancía, sino también en un instrumento de comunicación capaz de producir una diversidad de mensajes que ha impactado a los diversos sectores sociales en el tiempo y en el espacio. En este contexto, las reflexiones que hemos realizado sobre la imagen de Jim Morrison muestran que el cuerpo es una de las variables fundamentales para comprender a las sociedades modernas.

Una de las facetas más fascinantes de los diversos significados que tiene la corporeidad morrisoniana es la carga ambivalente en diversos ámbitos, que es una de las características básicas del sujeto liminar. Así, en el campo de la sexualidad Morrison representaba, al mismo tiempo, sensualidad y violencia bruta, expresadas

en sus movimientos corporales en el escenario frente a una masa que, continuamente, demandaba cierta clase de “nuevos mensajes” emitidos por el “líder carismático”, a manera de “profeta del apocalipsis”. Dicha ambivalencia comunicativa es también evidente en el contenido de sus composiciones musicalizadas así como en lo que plasmaba en su poesía, pues invitaba al culto a la pureza del cuerpo en lo sexual pero, paralelamente, a la deprecación de los cuerpos. En otras palabras, la imagen corporal de Jim Morrison es la de un actor que a través de su traje funciona como el signo de un doble (Maldonado, 1974: 142-143), tratándose este aspecto de una referencia más al Teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

En definitiva tanto en las actuaciones en conciertos masivos de Jim Morrison y *The Doors*, así como en muchas de las fotografías de los álbumes discográficos y revistas de la época, podemos corroborar que el Rey Lagarto tenía conciencia del uso de su cuerpo como símbolo sexual contestatario en el contexto de los diversos cuestionamientos al *establishment*, lo cual impactó a la sociedad estadounidense hasta convertirse en un escándalo social y cultural. En sí misma, la imagen corporal de Jim es un símbolo incómodo que tiene la capacidad de comunicar mensajes alternativos.

Si bien es cierto que la imagen corporal de Jim Morrison es utilizada todavía en estas épocas como un símbolo-mercancía atractivo en los diversos mercados, también es posible aseverar que dicho símbolo sigue siendo una suerte de icono y emblema, que no solamente evoca épocas pasadas y nostálgicas, sino que, paralelamente, ha estado comunicando significados contestatarios que no se han

reducido al ámbito de lo sexual, sino que se ha expresado en un símbolo identitario de muchos sectores juveniles marginales de las sociedad moderna.

Estas aseveraciones así como toda la información conocida relativa a Morrison, nos permiten interpretar que sin lugar a dudas se trata de uno de los símbolos más significativos de era de la contracultura, no sólo en lo que respecta a la música de rock, sino que además es un representante de los movimientos conducentes al proceso de la revolución sexual, tratándose de un símbolo que continúa vigente hasta nuestros días y que es inmortal por los significados que continuamente se le asignan (Fournier y Jiménez, 2003: 119). El Rey Lagarto y su corporeidad, además de los mensajes que emitiera en vida, se han expresado de diferentes formas y a través de diversos símbolos que en la interacción simbólica han construido y deconstruido al personaje.

Jim Morrison fue un cuerpo adorado por legiones de adolescentes; la conjunción de mente y cuerpo que impactó a bohemios, intelectuales, activistas políticos y *hippies* por igual por sus ideas y poemas convertidas en composiciones líricas musicalizadas por el grupo de rock de *The Doors* entre 1965 y 1971; un cuerpo-objeto del delito que se enjuició en Miami por la hasta hoy no demostrada exhibición obscena de sus genitales en concierto, flagelado, en realidad, por su total culpabilidad de crímenes contra la moralidad y el puritanismo estadounidenses al tener la osadía de manifestar públicamente el rechazo al autoritarismo represor de la revolución sexual y de la libre expresión; un cuerpo humano transformado en cordero pascual sacrificado como represalia a quienes se atrevieron a liberar su corporeidad bajo

nuevos parámetros de lo erótico y protestar contra el *status quo*; un cuerpo congestionado por el alcohol, prematuramente derrotado y gastado a los 27 años de edad; el cuerpo sin vida enterrado en París de un poeta exiliado que se apegó al lema de los literatos *beatniks* de “muere joven y deja un hermoso cadáver”.

Jim Morrison es una imagen de la belleza inmortal congelada en instantáneas en la plenitud estética y andrógina del rostro y esbelto cuerpo del “joven león”; su corporeidad se comercializa y vende tanto en fotos como a través de toda clase de medios y objetos a más de tres décadas de su deceso, ya que se ha convertido en un fetiche, héroe, profeta, mesías, dios. El Rey Lagarto ha trascendido como una eterna representación de rebeldía y erotismo.■

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1987) “El fetiche y su objeto. Enfoque etnológico”, en *El objeto en psicoanálisis. El fetiche, el cuerpo, el niño, la ciencia*. M. Augé, M. David Ménard, W. Granoff, J.L. Lang y O. Mannoni, pp. 47-65, Buenos Aires, Argentina, Gedisa.
- Artaud, Antonin (1958) *The theatre and its double*, Nueva York, Grove Press, Inc.
- Berger, John (2002) “Otro lado del deseo”. *La Jornada* en internet. Sección Cultura, 22 de junio. <http://www.jornada.unam.mx/2002/jun02/020622/11aa1cul.php?origen=opinion.html>
- Camus, Albert (1965) *The rebel*. Inglaterra, Penguin Books.
- Christy, George (1968) “On the scene”, en *Ingenue*, enero de 1968, 10(1):23-26.

- Costa, Jean-Charles (1970) "Jim Morrison trial: Murder in my heart for the judge", en *Crawdaddy*, octubre de 1970, sección 2, 5(1):25.
- Csordas, Thomas (2002) *Contemporary Anthropology of Religion*. Estados Unidos, Palgrave Macmillan.
- Diehl, Digby (1968) "Jim Morrison. Love & the demonic psyche", en *Eye*, abril de 1968, 1(2):38-43, 106.
- Dorrell, David (1983) "Mojo rises again", en *New Musical Express*, 19 de noviembre de 1983, 17-19, 46.
- Douglas, Mary (2001) *Natural Symbols*, en *Explorations in cosmology*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Esteban, Mari Luz (2000) "Promoción social y exhibición del cuerpo", en *Perspectivas feministas desde la antropología social*, ed. por Teresa del Valle, pp. 205-242, Barcelona, Editorial Ariel.
- Fields, Lana (1968) "The Doors. Men behind a frozen-fire sound", en *TV Radio Talk*, marzo de 1968, 1(6):50-52, 67-68.
- Fournier, Patricia (2004) "Narrativas en torno al Rey Lagarto: Historia y mito de Jim Morrison". Ponencia inédita presentada en el Coloquio Interno del Posgrado en Historia y Etnohistoria. INAH, México.
- Fournier, Patricia y Luis Arturo Jiménez (2003) "Contracultura, rock and roll y Jim Morrison: rituales en torno a la tumba del Rey Lagarto", en *Graffylia*, 1:117-128.
- \_\_\_\_\_ (en prensa) *Representaciones e interpretaciones del chamanismo en el rock clásico: el caso de Jim Morrison y The Doors*, en P. Fournier y W. Wiesheu (ed.), *Arqueología y Antropología de las Religiones*, México, INAH.
- Geertz, Clifford (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, España, Ediciones Piados.
- Geist, Ingrid (comp.) (2002) *Antropología del ritual*. Víctor Turner, México, INAH-ENAH.
- Goldman, Albert (1968) "Rock theater's Breech birth", en *Vogue*, 1 de agosto de 1968, 152(2):105, 163-165.
- Hollywood Heartbeat Productions (1981) *The Doors. A tribute to Jim Morrison*. Video. A Hollywood Heartbeat Productions Inc./Alchemical Music Co/New Wary Productions, California.
- Hopkins, Jerry y Daniel Sugerman (1980) *No One Gets Out of Here Alive*, Nueva York, Warner Books, Inc.
- Hulett, Ralph (1991) "The Doors in concert. Myth & music", en *Relix*, abril de 1991, 18(2):15-17.
- Jahn, Michael (1968) "The Doors' Jim Morrison. Strange days in the life of Jim Morrison", en *Escapade*, mayo de 1968, 13(4):27-28, 30.
- Kuznik, Meter J. y James Gilbert (eds.) (2001) *Rethinking Cold War culture*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.
- Leaf, Earl (1967) "My fair and frantic Hollywood", en *Teen*, septiembre de 1967, 11(9): 96-97.
- Locoge, Benjamin (2002) "Splendeur et misères des dieux du rock", en *La Libre Match*, 1 de agosto de 2002, 46:54-63.
- Maldonado, Luis (1974) *La violencia de lo sagrado. Crueldad <versus> oblatividad o el ritual del sacrificio*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme.
- Manzarek, Ray (1998) *Light My Fire. My Life with The Doors*, Nueva York, Berkeley Boulevard Books.

- Meller, Kurt von (1967) "Love, mysticism, and the hippies", en *Vogue*, noviembre 15 de 1967, 150(9):85-86, 160.
- Miller, Timothy (1991) *The hippies and American values*, Knoxville, The University of Tennessee Press.
- Morrison, Jim (1991) *The American Night. The writings of Jim Morrison*, vol. 2, Nueva York, Vintage Books Editions.
- Nipper Music Company, Inc. (1967) *The Doors*, Nueva York, Nipper Music Company Inc.
- Olson, Carl (1986) "The human body as a boundary symbol: A comparison of Merleau-Ponty and Dogen", en *Philosophy East and West* 36(2):107-119.
- Owen, Stanley (1968) "Morrison", en *Discoscene*, octubre de 1968, II:14-17.
- Pearlman, Sandy (1968) "Doors & Kinks", en *Crawdaddy*, enero de 1967, 12:20-25, 36-39.
- Platón (1981) *Platón. Diálogos*. México, Editorial Porrúa Hermanos.
- Rappaport, Roy A. (2001) *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid, España, Cambridge University Press.
- Roszak, Theodore (1995) *The Making of a Counterculture*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Sánchez Durá, Nicolás (1996) "Introducción", en *Los usos de la diversidad*, por Clifford Geertz, pp. 9-35, Barcelona, España., Ediciones Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Shaw, Greg (1997) *The Doors on the road*, Londres, Nueva York, Sydney, Omnibus Press.
- 16 Magazine (1967) "Are you ready for The Doors?", en *16 Magazine*, diciembre de 1967, 9(7):18-19.
- 16 Spec Magazine (1968) "The prince of fire and night". En *16 Spec Magazine*, invierno de 1968, 12:58.
- Somma, Robert (1968) "Banging away at The Doors of convention, en *Crawdaddy*, octubre de 1968, 19:17-20.
- Stavers, Gloria (1967a) "The strange mystical magic world of Jim Morrison" en *16 Spec Magazine*, otoño de 1967, 11:22-23.
- \_\_\_\_\_ (1967b) "Meet Jim Morrison of The Doors", en *16 Magazine*, noviembre de 1967, 9(6):46.
- Sugerman, Danny (1983) *The Doors. The Illustrated History*, Nueva York, William Morrow and Company Inc.
- Teen Screen (1969) "Jim Morrison- I'm not ashamed!!", en *Teen Screen*, diciembre de 1968-enero de 1969, 11(1):44-45.
- Thomas, Tony (1993) "Morrison inédit", en *Globe Hebdo*, 7 de diciembre de 1993, 43:47-51. París.
- Turner, Víctor (1980) *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI Editores.