

Leonardo Oyola: entre la literatura y el rock

Mauro Figueredo*

*Investigador: Programa de Semiótica (FHyCS-UNaM)

Palabras clave

Rock –Literatura –Policial -neoliberalismo

Resumen

El *auge del neoliberalismo* irrumpe con virulencia en los 90', en Argentina. En ese contexto, el fenómeno que se da con respecto al rock es significativo porque el mismo oficia como un tamiz cultural que permite construir narrativamente identidades que se encuentran sistemáticamente excluidas. Siguiendo esta directriz, pretendemos indagar en los vasos conectores que unen la literatura al rock. En efecto, si partimos de la premisa de que la literatura del presente carece de *especificidad*, se trata, entonces, de investigar ese *entremedio* entre dos universos semióticos, lo cual nos mostraría territorios fronterizos, proteicos y proliferantes, que marcan las traducciones, mediatizaciones, dialogismos entre el rock y la literatura con el contexto sociocultural de los 90'.

Keywords

Rock –literature –crime fiction –neoliberalism

Abstract

The peak of the neoliberalism broke through strongly in the 90's in Argentina. In that context, the phenomenon that happened with rock music is important because it's work as a cultural sieve that allows to build in a narrative way identities that are systematically excluded. Following this observation, we aim to inquire into the communicating vessels which connect literature with rock. If we start working with the affirmation that nowadays literature lacks of specificity, so it's all about investigate the intermediate between two semiotic universes, that would show us border territories, rich and prolific, that mark the translations, mediatisations, dialogisms between rock music and literature in the sociocultural context of the 90's in Argentina.

Leonardo Oyola: entre la literatura y el rock

1. Palabras liminares (Esquina libertad)

“Un día se cortará el pelo/no creo que pueda dejar de protestar/anda volado hace un poco de base, pero no le va mal”

(“Dos, cero, uno... Transas”, Charly García)

El epígrafe con el cual abrimos el trabajo nos ubica, con tono irónico, en un territorio de pasaje de una situación político social del rock a otra. Nos pone, asimismo, en la dinámica del cuestionamiento del credo del rockero, del movimiento que el mismo Charly formara parte (Semán-Vila, 2001: 243). Dicho de otro modo: en las “transas” (en su doble acepción de dealer y de “acuerdo”) típicas de su mercado discográfico: “los que se venden”.

Ahora bien, estas dos someras aproximaciones analíticas a la letra de Charly ya nos posicionan en dos lecturas que sería necesario articular. Primero, podríamos pensar al rock como un campo inestable, orgánico, sujeto a diversas dinámicas sociales. Desde los pioneros, atravesando dos períodos que podrían considerarse estrechamente ligados: *dictadura/post-dictadura* hasta el *rock chabón* de los 90' habría, por ejemplo, una multiplicidad de circuitos sonoros, letrísticos y socioculturales que impregnan todo el movimiento (desde los objetos simbólicos que lo caracterizan hasta las prácticas: por ejemplo, el ingreso del baile como forma de expresión). Desde luego, cada universo del discurso y cada situación histórico-social horadan dicho campo estableciendo ciertas continuidades y discontinuidades. Siguiendo a Bourdieu podríamos decir que a medida que el campo se complejiza se cristalizan ciertas regularidades que devienen en rupturas, en reorganizaciones, en sedimentaciones y movilizaciones de sentido y, por ende, en prácticas alternativas. Todo esto dicho muy esquemáticamente, por cierto.

Segundo, también podríamos poner énfasis en una cadena sutil de mutaciones. De micro metamorfosis que mantienen filiaciones escondidas, ocultas, implícitas, no del todo evidentes. Líneas de fuga que anticipan o atisban lo que vendrá, que se deslizan de las rupturas esperables, francamente explicables, estadísticamente mensurables. En este territorio irregular, anamórfico, justamente, se encuentran las opacidades semióticas más interesantes a repensar con respecto al rock. Las líneas político-éticas que se desplazan de las periodizaciones que las contienen, que incluso podrían resignificarlas y mostrar situaciones enunciativas no sopesadas del todo por los músicos.

Como ha dicho Fanjul (2011: 2): *Todo lo que se dice, escribe, o canta, también los temas de rock, guarda relaciones de alianza y de confrontación no siempre previsibles por su creador.* Por tanto, el camino de las interpretaciones de la letrística del rock no está sujeto al anclaje -única y definitivamente- de las periodizaciones. Al respecto, dice Fabián Casas: *Como todo gran artista [se refiere a Charly García], su música dice y hace cosas que, en definitiva, no le pertenecen. [...] Se viven épocas oscuras –estábamos creciendo con la Triple A y Videla- y la sensación de claustrofobia está en el disco [se refiere al disco Pequeñas anécdotas sobre las instituciones]* (Casas, 2010: 50). Si bien trabajaremos en una serie de constelaciones de la década del 90', creemos que esta segunda aproximación se podría materializar entre el cruce del rock y la literatura.

2. El final es donde partí

“Me gusta jugar contra Huracán y no contra esos equipos que ni se sabe si practican fútbol como, por ejemplo, Tiro Federal ¿Practican tiro y son de la federal? Lo que nos obliga, a veces, a ver un partido de viernes como, por ejemplo, San Lorenzo vs. Tiro Federal, un partido tan malo como un recital de Los Piojos”

(Fabián Casas, Ensayos Bonsái)

Explicitemos, antes que nada, nuestra propuesta de trabajo: trazaremos relaciones entre el rock y la literatura. Por tanto, al vincular el *subcampo* del rock con el campo literario trabajaremos en los cruces que se producen entre el entramado narrativo de *Sacrificio*, de Oyola, y algunas canciones de la banda *Los Piojos*¹. Hablamos, entonces, de un territorio fronterizo que nos permitiría, en otro orden de cosas, repensar una década tan problemática como plural en manifestaciones culturales alternativas: los 90’.

En efecto, los 90’ irrumpen en la escena social con el *auge del neoliberalismo*, lo cual implica el repliegue del rol estatal y un *laissez faire* a escala mundial: las privatizaciones (de servicios, sobre todo), el desempleo, el vaciamiento de las instituciones estatales (que abarca organismos y gremios), el cese de financiamientos culturales y la aplicación de políticas educativas exógenas.

En ese contexto, en ese universo discursivo, más bien, el fenómeno que se da en los 90’ con respecto al rock es importante porque el mismo oficia como un tamiz cultural que permite construir narrativamente identidades que se encuentran sistemáticamente excluidas, que padecen distintos procesos de marginación social (cfr. Semán-Vila, 2001: 222). Identidades colectivas que -muchas veces de manera violenta- configuran discursivamente un mundo a menudo *ambiguo* y *polivalente*. Un mundo que sigue –incluso con más insistencia- construyendo “ritualidad” por doquier y que no cesa de incorporar elementos semióticos que en otros períodos eran considerados ajenos al rock nacional. El rock de los 90’, al mismo tiempo nos posibilitaría pensar en ciertos espacios de densidad semiótica a través de los cuales se critica al poder hegemónico y se establecen formas/modos de ser/estar en el mundo, ya que se trata del *rock de quienes vieron gravemente heridas sus*

¹El disco completo, en el cual están casi la totalidad de las canciones que recorremos, puede escucharse íntegramente en el siguiente link: <<http://www.youtube.com/watch?v=UAT7787RglA>>.

perspectivas de integración social (Semán-Vila, 2001: 225).

Siguiendo esta línea también deberíamos considerar que el consumo musical más que un mero entretenimiento es una práctica cultural, un “uso”, como sostienen Semán-Vila (cfr. 2001: 227). Este “uso” se materializa tanto en el rock como en la literatura. No creemos, como De Napoli (cfr. Fanjul, 2011: 31), que una vez que ha constituido su campo el rock puede prescindir de la literatura. Los vasos conectores que unen los productos culturales, desde nuestra perspectiva, serían proteicos, proliferarían, establecerían permanentemente vínculos/desvínculos, rupturas, traslaciones, traducciones, mediatizaciones, dialogismos. Vamos de la literatura al rock, pero también se podría hacer el recorrido inverso.

3. Todo lo sólido se desvanece en el aire

“Que se maten nomás, que se maten nomás/ en el Gran Buenos Aires /en la parte de atrás/ háganse su ghetto, quédense en su barrio/ y que no se ajuste el cinturón de Rosario/ (...)/ pongamos policías que se maten nomás /que se maten nomás”
(Pistolas, Los Piojos)

Si algo tiene la narrativa de Oyola es el desparpajo. Éste se traduce en diversas dimensiones narrativas superpuestas: el cine de clase “b”, el thriller y la violencia sanguinaria de Quentin Tarantino con las misteriosas narraciones del discurso místico: la adivinación, la hechicería, etc. y del acervo popular (el Supay, el gauchito Gil, etc.); el melodrama del típico culebrón mexicano con el policial negro y el género del horror; el rock con la cumbia y la música de la industria cultural y, en esta misma línea, el gag y el suspense.

Si bien en nuestro caso en particular analizaremos la articulación entre algunas canciones de *Los piojos* -especialmente del disco “Tercer Arco”- y la novela *Sacrificio*, cabe mencionar que el primer texto de la trilogía, *Santería*, ya pone en juego otros temas musicales del rock. Instantes previos a un tiroteo que dará un viraje radical a la situación en la que se encuentran los personajes suena “La balada del diablo y la muerte”, de La Renga (ésta se transcribe íntegramente en el texto). “Waiting for 1989”, de Sumo, elabora una metareflexión del estado de cosas que les tocará enfrentar a los mismos. Es más: hay una

ligación del reggae de Sumo con la vida de Luca Prodan y lo que está a punto de suceder en la trama de *Santería*. Una red de vinculaciones sutiles, subrepticias, se entrecruzan para generar ese espacio conjetural, abductivo, de la historia narrada. Además, los dos libros antes mencionados tienen como epígrafe dos temas de Fabiana Cantilo: “Detectives” y “Un pasaje hasta ahí” de los discos *Detectives* y *Golpes al vacío*, respectivamente.

Por otra parte, convendría hacer una lectura aproximativa de la propuesta estética de *Los piojos*. Lo que primero llama la atención cuando escuchamos algún tema de la banda es su *hibridez* de estilos. Algo particular, como sabemos, en el rock nacional (cfr. Fanjul, 2000: 6), pero también algo peculiar si pensamos a *Los piojos* en relación con otras líneas del rock chabón -rollinga o rock stone-², puesto que el grupo se escinde de las corrientes más duras de esta manifestación musical. Así, escuchamos un tango “Gris”, un hard rock “Shup-shup”. El hit³, “Verano del 92”, por ejemplo, es una especie de murga; al son de los tambores se acompaña la letra que casi explícitamente habla de un encuentro festivo con la marihuana⁴. Tenemos, además, un blues “Taxi boy”, un candombe “Atardecer”, la balada típica “Todo pasa” con coro de hinchada de fútbol, entre otros.

En cuanto a temáticas que recorren las letras, están presentes elementos semióticos del rock de los noventa distribuidas en diferentes gradaciones de personajes, de atributos, de cosas, de dimensiones espacio temporales y de imaginarios sociales: la marihuana, la esquina, el alcohol (“¿Qué decís?”: “Mamá dijo: hay un hechizo/ en ese río de sal/ pero vos no escuchaste [...] y el río se dejó tomar”), el presente perpetuo (Dont say tomorrow), Maradona, las armas, las prostitutas, el taxi-boy. Nodos que se erigen en la marginalidad de la industria cultural, desde luego, y de los ejes del pensamiento hegemónico de los 90’ y, acaso desde ahí, establecen una política neocontestataria⁵.

Más allá de esto, las dialogías que pensamos realizar entre el texto de Oyola y *Los Piojos* se desarrollan en dos escenarios: un colectivo y un espacio casi fantasmal, El sacrificio. Por

²Preferimos adoptar la nomenclatura propuesta por Semán-Vila, ya que ésta es mucho más amplia y permite nuclear propuestas heterogéneas e incluso antagónicas dentro de esta propuesta estética en la década del 90’.

³Es de desatacar que, en la Argentina, la legitimación de la banda corre pareja a la apropiación de algunas canciones por algunas hinchadas de fútbol.

⁴Peter Capusotto, el clásico del humor en la Televisión Pública de Argentina elabora una sátira, una parodia al rock. Cuestiona cada uno de sus clisés y poses. Justamente, la marihuana es uno de los tópicos.

⁵El fraseo del cantante, Ciro Pertussi, es una huella interesante del cómo se desarrollan las letras. Una pronunciación, podríamos decir, “arrastrada”, cerrada, muy ligada a la vocalización típica del dialecto “chabón” del conurbano porteño.

ahora, esas referencias son suficientes. En el segundo umbral nos ocuparemos de los escenarios propiamente dichos.

Ahora bien: ¿qué van a hacer a El sacrificio Lorelei y Emoushon? Lorelei quiere realizar un hechizo que, supuestamente, salvará a Fátima de la Marabunta⁶ y la hará a ella más poderosa. Por eso lleva 6 días sin dormir y en un saco de arpillera una lampalagua. Lorelei, en realidad, es una de las máximas enemigas de Fátima (la narradora-protagonista), junto con toda la villa de Jabutí (villa de brasileros, dicho sea de paso)⁷. Emoushon se lanza a la aventura, primero por lealtad hacia Fátima y su hijo próximo a nacer, “Veinticinco/diecisiete”; luego porque se siente atraído hacia Lorelei. El Emoushon es un adolescente dispuesto a actuar si la cosa se pone fulera. Como personaje reúne en sí mismo varias de las características de un pibe de barrio marginal.

“Pistolas que se disparan solas
Caídos... todos desconocidos
Bastones que pegan sin razones
La muerte es una cuestión de suerte”
(“Pistolas”, Los Piojos en *Sacrificio*, 2010: 66-7)

Vale decir, tema musical que Emoushon canta y despierta las risas de Fátima y Aguirre, y que detrás de su tono festivo, como vemos, se vislumbra toda una problemática de clases sociales, y, sobre todo, de la juventud (cfr. Fanjul, 2011, “Bien joven, bien violenta”). Por eso, su actitud frente al mundo se concentra sobre/en el presente, el hoy, porque el futuro le está vedado o le pertenece a muy pocos. Emoushon es un personaje con *puro presente*.

Las reflexiones teóricas acerca de la posmodernidad no han dejado de resaltar el perpetuo estado del “vivir el hoy”⁸. No es casual, entonces, que la letrística del rock se

⁶En santería, las visiones de Fátima, a través de las lágrimas de las palomas presagian su muerte. A partir de esa epifanía comienzan una serie de vinculaciones con los posibles autores y, sobre todo, si es posible o no esquivar a la muerte. Aquí aparece Lucía Fernández, alias la Marabunta.

⁷El rezo que los habitantes del Jabutí realizan cuando Fátima circula por los atestados pasillos de la villa: “A vibora Branca, senhora do Rei, / o poder de cristo te aparta” es una especie de oración, un ensalmo, que, supuestamente, los protege. Es interesante, en este punto, mencionar la construcción narrativa que se teje en torno a Fátima debido a la situación en la que le tocó nacer: Fátima nace con la tez Blanca, su madre es mulata y el esposo de su madre también. Por ende Fátima es fruto de una infidelidad. Al nacer, es abandonada en los lindes del cordón ecológico para dejarla morir. Aquí es rescatada por Ña Chiquita, una vidente paraguaya que la adopta como su propia hija y la inicia en la actividad de la adivinación. Fátima, desde este punto de vista, es un personaje que atraviesa el tejido del mito.

⁸Cfr. autores como Gianni Vattimo en “Posmoderno: ¿una sociedad transparente?”; Lipovetsky en *La era del*

exacerbe en torno a este “puro presente”. Pero el “presente” de Vox Dei, de tintes cuasi filosóficos, se hace añicos frente al “presente” del *rock chabón*. El presente es tan voluble que no alcanza a ser una zona para trazar reflexiones o a brindar respuestas sustantivas; su discursividad sería una saliente violenta, polivalente y balbuceante.

Lo que resuena en el ambiente es la muerte anónima, impune. Las pistolas se disparan sin que haya rostros o sujetos detrás de ellas. Son las pistolas de “los sin jeta” (Maradó, *Los piojos*), “los nadies” (Galeano), pero también de la policía y los matones de turno; los golpes remiten tanto a los golpes de la vida como a los enfrentamientos con la policía en los recitales, en las canchas de fútbol, en las salidas de los boliches, etcétera.

Por otra parte, el círculo familiar de Emoushon aparece ausente durante toda la novela y no se le conoce ocupación alguna o que esté realizando algún estudio. Junto con Danielín, en esta segunda parte en coma, se dedican a hacer algunas que otras cosas fuera de la ley y, por ahora, proteger a Fátima. Emoushon sintetiza, en este sentido, el posicionamiento sociocultural de un gran grupo de jóvenes de los noventa: sin escuela, sin trabajo, sin oportunidades de inserción social. Marginados que viven en una villa (denominación elegante para el ghetto), en este caso Puerto Apache⁹. Adolescentes del conurbano bonaerense desterritorializados del sistema, con *moratoria vital*¹⁰. Como señala Fanjul:

“[...] una exclusión sin precedentes [opera en los noventa], ya que esos jóvenes biológicos también deben adquirir su identidad juvenil en el mercado, cuando el brutal aumento del desempleo y de la desigualdad social lo hace cada vez más difícil. ...en los medios se despliegan con abundancia intentos de delimitar parámetros que constituyen “lo joven” ...la juventud pasa a ser así, una categoría discriminante: los otros, los inadecuados, no son jóvenes: son marginales o simples delincuentes.” (Fanjul, 2011: 21)

En efecto, como reza una de las letras de *Los Piojos*: “No hay carteles para saber cuál será tu sendero” (Esquina libertad). Sin embargo, las novelas *Santería* y *Sacrificio*

vacío; Frederic Jameson en *Capitalismo tardío*, o Zigmud Bauman en *Modernidad líquida y Vida de consumo*, entre otros.

⁹Esta estrategia es sumamente interesante porque Fuerte Apache, una villa muy conocida de Buenos Aires se transforma en Puerto Apache y, en consecuencia, relata una situación características de las movilizaciones sociales de Latinoamérica. Puerto Apache, es un lugar imaginario que tiende a desaparecer por las presiones de los megapolios y las multinacionales que quieren instalar Puerto Madero en ese lugar. Sobreimposición, desplazamientos, reterritorializaciones en las cuales las villas son empujadas de su lugar de origen por quienes detenta el poder económico.

¹⁰El concepto de moratoria Vital, propuesto por Urresti, implica que un proceso social no se cumple algunos jóvenes y esto, necesariamente los excluye del sistema. Jóvenes obligados a trabajar, por ejemplo. Asimismo, el problema sociológico para trabajar con la juventud, dice, es la comparación que se establece de ésta con anteriores generaciones (lo que le falta o le sobre con respecto a ésta).

entretejen un entramado por detrás del discurso hegemónico, ya que por todos sus medios humanizan al personaje, lo dotan de actitud, lo transforman en un eje clave alrededor del cual se configura el texto. Si el puro presente en la sociedad contemporánea, el individualismo y el consumo hacen mella en la humanización de los hombres, aquí, Emoushon trabaja sobre la ética del otro, del reconocimiento del otro y de lo otro. Emoushon mira siempre hacia *lo diferente*. Como marginal, justamente, al ubicarse en los lindes de los centros plantea una cosmovisión tal vez esperable, estadística y sociológicamente reconocible, pero siempre distinta. Esa cosmovisión establece una desterritorialización al anclaje que proponen los discursos hegemónicos (medios de comunicación sobre todo) con respecto a los jóvenes, en tanto y en cuanto la problemática no está en la juventud únicamente, sino en los procesos sociales que subyacen a esa juventud. Emoushon es, históricamente, un personaje característico de los noventa pero también es su contraparte, su relectura.

4. Entre el rock, el horror y el policial

“Hay una guerra allá afuera y te estoy invitando...” (Gabo Ferro, Boca arriba)

“Yo canto para esa gente, porque también soy uno de ellos/ Ellos escriben las cosas y yo les pongo melodía y verso” (Sui Generis)

El disco que escucha Emoushon en su walkman es “Tercer arco” de *Los piojos*. Uno de los temas, “Shup-shup”, tararea Emoushon ni bien sube al micro y canta a viva voz dentro de él. El tema musical, en resumidas cuentas, se estructura en base a dos imágenes pensantes, dos instantáneas dotadas de narratividad.

“El tipo dice que es difícil, que lo duro va a pasar/ el tipo habla de futuro /y no tenés laburo y a él lo están por echar/ el tipo tiene gesto duro/ y bajo el escritorio un perfume singular/ la nena lo hace sin apuro/ y entre una cosa y otra es difícil gobernar/ Shup shup shuburu bla bla...” (Los piojos, “Shup-shup”)

Podríamos estructurar esta frase en dos líneas: la primera de ellas, podría subdividirse, a su vez, en dos lecturas posibles. Primero, hace referencia a una huella de la política laboral del noeliberalismo. Así, desarrolla todo un campo *postpopulista* del rock

con respecto al ámbito laboral: el futuro es inexistente, puesto que no existe trabajo que pueda sostener ese imaginario. Si existe trabajo sus andariveles son tan endeble que no podríamos pensar en una continuidad¹¹. Segundo, relea una problemática clásica del menemismo fundada en el lema “pizza con champagne”. Nunca, como en los 90’, el poder en la República Argentina fue tan obsceno. Nunca hubo un regodeo tan grande con la espectacularidad, el lujo, el “cholulaje”.

En la otra línea, la obscenidad se pliega en/sobre lo sexual, las transas, lo corrompido del poder de turno. Sin embargo, quién ostenta el poder es una especie de monigote movido por hilos invisibles. Es una de las tantas piezas intercambiables de cuyas decisiones dependemos y cuyas decisiones ni siquiera le pertenecen (¿FMI?). El poder es omnipresente, no puede ser controlado desde un *panóptico*; está presente todo el tiempo y desde todos los lugares. Esa sensación de incertidumbre, de crisis, de otra realidad inalcanzable es una marca que, creemos, debería ser revisada en los textos culturales de los noventa.

En la próxima instantánea se recrea una situación en la que el deseo, la idea fija en lo sexual se ven obstruidas por normativas sociales, por reglas de comportamiento que impiden “lanzarse de una”, “ir de frente”. Todo lo contrario a una línea que ha recorrido el rock a lo largo de su historia y se ha matizado con diferentes orientaciones de sentido, una línea que, a veces dicotómicamente, señala una oposición o una diferencia hacia *lo otro*. Aquí, en cambio, sucede todo lo contrario, las ideas y las palabras corren en sentido contrario, las palabras niegan al cuerpo y obturan el deseo. Se estructura, podríamos decir, sobre una imagen publicitaria que muestra y esconde; que instaura el deseo de lo que no podemos tener. Pero, sin embargo, el baile ya no aparece exento de la escena del rock:

...a veces cantaba en voz alta algo de lo que venía escuchando en el walkman, golpeándose con las palmas de las manos, las piernas y cogoteando como pato al ritmo del:

-¡Shup! ¡Shup! ¡SHUBURU-RÚ! ¡BLA! BLA! ¡BLA! ¡Shup! ¡Shup! ¡SHUBURÚ-RÚ! ¡BLA! BLA! (*Sacrificio*, 2010: 113)

¹¹Si bien, se materializa una ruptura con determinados imaginarios populistas que tenían como fuente primordial la cultura del trabajo y generan *el silencio sistemático de la mayoría de las canciones del rock chabón en relación al mundo del trabajo se vuelve todo un dato en sí mismo* (Semán-Vila, 2001: 225), creemos que este nodo es tratado, pero en sus pliegues, en su crítica: como vimos en el tema de Los piojos que trabajamos o, como puede verse en “Homero” de Viejas locas.

Podríamos distinguir, entonces, las dos capas de sentido con las que juega Oyola: una estaría en la superficie y nos mostraría las posibles líneas del sentido del baile¹² y, al mismo tiempo, casi como el murmullo de la crítica social, un sonido otro que empieza a oprimir lo “festivo”, a hacerlo denso, a mostrar en sus pliegues sus territorios más oscuros pese a que lo que vemos y lo que vivenciamos sea el baile en sí. Es decir, Oyola sólo nos muestra el estribillo de la canción, pero detrás, como un eco, se encuentra ese universo característico de los 90’, esa sensación de crisis, de exclusión, de marginalidad. El estribillo es sólo la punta del iceberg, diría Hemingway.

Otra situación análoga se produce cuando el Emoushon, como parte de una familia disfuncional, configurada sobre los acontecimientos trágicos acaecidos es invitado a la procesión al Gauchito Gil que se desarrolla en Curuzú-Cuatiá, Corrientes. Emoushon canta, en falsete, el tema “Tan solo” y baila con el “aleteo” clásico.

“Justo cuando yosito ya me hacía: ¡Oh! ¡Uoooh! Tan solo...
Estaba contento el Emoushon. Y cuando eso pasaba, el borrego se ponía a cantar.
Casi siempre algo de Los Piojos.
Aguirre igual se atajaba:
[...]
El Emoushon ya no lo escuchaba.
Se había copado mal y siguió la canción y su:
Sal-ta! La cueerrrrrr-da/ se enreda y cae de boca...
Aguirre, como pudo, se cruzó de brazos y esperó que al pendejo se le pasara. Yo me
tenté de risa y el Emoushon siguió su show como unas dos veces:
¡Sal-ta! / ¡La cuer-da/ se enreda y cae de boca...
¡Sal-ta! / ¡La cuer-da/ se enreda y cae de boca...
(Sacrificio, 2010: 38-9)

Mientras que Aguirre baja realismo en cada una de sus intervenciones -el realismo del sentido común, claro está- la juventud y la música son como muecas, como formas de torcer, sin romperla del todo, esa zona de peligro inminente. Lo interesante del juego que propone Oyola con los temas musicales es que su uso, materialmente, marca el sentido festivo del tema, pero, detrás de todo eso evoca la cruda realidad de los 90’ y, desde luego, la que les toca en suerte a los personajes. Un péndulo que instaura un juego dialógico, una doble lectura que va surgiendo, amenazante, detrás de la primera: “Salta la cuerda/ se eleva

¹²De hecho: “...un discurso que oponía el rock a la música llamada “comercial” y que implicaba un cuestionamiento de la mercantilización de la obra de arte y de la industria cultural en general. Como uno de los síntomas más curiosos de este cambio cultural puede señalarse la cuasi proscripción de todo lo que fuera baile, en donde danzar era sinónimo de frivolidad y lo que más se oponía a un rockero era justamente un “bolichero” (Fanjul, 2001: 237).

y cae de boca”.

El gag, el baile, el humor son ambivalentes porque como el tema de “Verano del 92”: “te quiero ver/ te quiero contar/ lo mal que se vive lo bien que se está” pone en relación dos formas antagónicas, irreconciliables. La frase es un oxímoron, y, en este sentido, una huella de la cultura popular. “Lo mal que se vive/ lo bien que se está” es una forma de criticar al sistema, y es al mismo tiempo una manera de negarla. De esta suerte se trata de aplicarle una compresa endeble, una represa discursiva destinada a desbordarse en cualquier momento. La realidad se muestra y se oculta al mismo tiempo, se la ve pero se la deja para mañana, aunque el próximo día se presente más temible que nunca.

Aguirre, Fátima y Emoushon están huyendo de la Marabunta. Han perdido por el camino a Danielín, el sobrino de Fátima. Aguirre ha renunciado a la policía o lo renunciaron. La frase es polivalente y ambigua, como todo lo que recupera ciertas vertientes de la cultura popular: *amortaja y resucita* a la vez, crítica y celebra. Ese tono no deja de tener en cuenta lo transitorio de la estabilidad y de la fiesta, casi tanto como una de las tantas frases épicas de Henry Miller: “Bailemos todos, por última vez, una danza al borde del cráter. ¡Pero que sea una auténtica danza!”.

5. Escenarios lizos, escenarios estriados: una poética del espacio.

“El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes”
(Borges)

Se trata aquí de dos espacios particulares: un colectivo que va hacia “El sacrificio” y “El sacrificio”, el lugar que le da nombre al libro y desde el cual surgen diversas opciones de conclusión de la saga y líneas de interpretación. Tenemos, entonces, un espacio cerrado, el micro, y un espacio abierto, las afueras de la provincia de Tucumán. Por ahora, estas referencias son suficientes para nuestros propósitos.

Para Maingueneau el escenario está dotado de una dialogía. Es decir, no tiene que ver exclusivamente con el *cronotopo* narrativo en el que se desarrolla la acción, sino también con la toma de postura que, a través de la narratividad, un determinado autor pone en juego en el campo social. De esa manera, es posible articular *la obra con el mundo* (Maingueneau, 2001: 123). La *escenografía* es mucho más que un mero procedimiento,

pues en ella pueden leerse las marcas de época, de la sociedad y del campo cultural en el que el autor inscribe su obra (íbid, 2001: 133-4). Si bien la escritura se materializa en el campo literario, es éste el que le otorga su carácter pragmático, el que le permite, en definitiva, posibilitar el empalme entre autor y público. Público cuyas lecturas, interpretaciones, y modalidades de acercarse al texto varían según las dinámicas socioculturales y los *horizontes de expectativas* que allí se dibujan (Íbid, 2001: 123).

Lo interesante del *escenario* propuesto por Oyola en *Sacrificio* sería la superposición del género policial y el del horror por un lado, y, por otro, la intervención de los personajes en la trama que transgrede cualquier tipo de “marco” genérico. Dos personajes marginales: Lorelei, una travesti-bruja, y una especie de “pibe chorro”, Emoushon (que ni en las peores circunstancias deja de escuchar el disco de Los piojos). En efecto, los personajes y la misión que quieren cumplir transforman, de raíz, los escenarios del género policial. Este último inclusive se dobla, sin romperse del todo, por el cruce con el género del horror. Lejos queda el policial y su relación con lo intelectual, lo abstracto¹³. En ese cruce genérico podría leerse, también, la postura que adopta Oyola en el campo intelectual, cómo se posiciona para releer los noventa; para establecer, diríamos, una dinámica de lectura que crítica, pregunta, cuestiona e interpela. Esa «dinámica crítica» está atravesada por el “uso” que Oyola efectúa del rock. El rock a la vez que permite ciertas interacciones entre los personajes, que es una fuente permanente de un recurso humorístico, al mismo tiempo sería una manera otra de leer los noventa, de hacer resonar los noventa en cada línea del texto, y, además, una forma de mirar a través del prisma de las letras de Los Piojos las circunstancias sociales de esa década.

En cuanto a las nociones de *liso* y *estriado* propuestas por Deleuze-Guattari se trata de una noción que implica diferentes gradaciones y combinaciones posibles. En un primer nivel se podría leer una oposición, una dicotomía si se quiere, entre liso y estriado que serviría para explicarlos. En un segundo nivel, en cambio, habría territorios de traducción, de pasaje, de combinatoria. Los espacios de liso y estriado, sólo existen gracias a sus combinaciones: *el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio*

¹³Cfr. Todorov, T.: “Tipología del relato policial” en AA. VV. *El juego de los cautos*. Comp. Daniel Link. El cuadernillo de los géneros. Bs. As., La Marca, pp. 55-74.

estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso (Deleuze-Guattari, 2002: 483).

Tratemos de explicar primero ese primer nivel mencionado más arriba. Lo «estriado» es un espacio marcado, delimitado, distribuido, organizado en torno a un centro del cual devienen posiciones y jerarquías. Lo «liso», en cambio, es un espacio no delimitado, no homogéneo, *es infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sitio que más bien distribuye una variación continua* (íbid, 2002: 485)

En cuanto a la distribución espacial, en lo *estriado* se va desde un punto a otro y todo el trayecto está justificado por una especie de carta de pase, los espacios se encuentran subordinados unos con otros. En el espacio *liso*, en cambio, el trayecto es el que subordina a los puntos de ida o de parada, por consiguiente, *liso: es un espacio de afectos más que de propiedades* (íbid, 2002: 487).

En resumidas cuentas, tenemos un escenario con limitaciones básicas, el colectivo, por consiguiente, *estriado*, porque comporta estamentos de sobre-codificación y de regulaciones de acciones y movimientos. Leyes de proxémica que juegan casi permanentemente en la territorialidad de los sujetos que ocupan ese espacio.

Es en ese territorio, surcado por límites, en donde se producen una serie de articulaciones entre rock y literatura. Un espacio “cercado”, como sabemos, implica cierta restricción a los movimientos, regularidad de acciones y funciones en apariencia fijas: la distribución de los asientos, las normas de comportamiento, las limitaciones en cuanto lo que es posible y no es posible hacer o decir, las gestualidades, etc.. Todo un campo de lo no verbal que presiona, cierra, restringe; que habla sin ser dicho.

De hecho, cuando la discusión se vuelve demasiado estridente un pasajero reprende a Emoushon y a Lorelei -“CALLENSEÉEEEE! –pegó otro grito alguien desde los asientos del fondo... [...] les dio vergüenza. Aunque no lo confesara ninguno de los dos. Los dos a la vez se deslizaron hasta apoyar sus colas en los bordes de los asientos” (*Sacrificio*, 2010: 114)-. Es el portavoz de la norma, pues no tiene rostro. Lorelei, por medio de una especie de “amenaza hechicera” lo pone en su sitio y continúan con lo suyo. El Emoushon, con su sinceridad a flor de piel, con la sonrisa cariada que le dedica -una escena que, por cierto, no deja de tener cierto aire de ternura- completa la imagen. Por tanto, por esa misma

restricción –los roces (cuando se levanta Lorelei a “tratar” con el pasajero roza al Emoushon, que no se corre, adrede, y ese contacto le hace morderse los labios); los gestos, los acercamientos y los tonos de las voces y, desde luego, el rock como mecanismo discursivo privilegiado generan toda una proxémica y una cinésica de la seducción. Por eso mismo transforman un espacio *estriado* en un espacio *liso*; un espacio que desregula la normativa y empieza a abrirse en *n* dimensiones posibles, a correrse de su eje, a variar «continuamente».

El tema musical que abre paso a que se provoque la situación es “Farolito” –otro de los clásicos de la banda que sonó en cuanta emisora fue posible-. Tema que Emoushon baila y canta para Lorelei (“¿Qué estabas escuchando? [...] el borrego mostró la tapa del cassette. *Tercer arco* de Los piojos –Te gustan? -¿Cóooo-mo?” (*Sacrificio*, 2010: 116)-. El tema musical antes mencionado deviene en mecanismo discursivo para decirle a Lorelei un par de cosas. A este decir se le suma el “baile rollinga” que aquí se desliza de su sentido característico y se transforma casi en un ritual de seducción. El tema dice así:

“Porque ahora yo quiero ver
tus piernas nena tan fuertes
atrapándome en su red
llevándome para siempre
Dame un poquito de tu amor
para el corazón
dame un poquito por favor
que no viene mal” (“Farolito”, Los piojos, en *Sacrificio*, 2010: 116)

El farolito de la ilusión remite a una ilusión efímera, inestable. Un goce momentáneo que no puede materializarse a caballo de una continuidad. Es la luz de los desahuciados, de los excluidos, de aquellos que sólo tienen *ese instante* para construir sobre la arena, diría Borges.

Dejemos ese espacio y pasemos al otro. Por otra parte, tenemos un espacio cuasi fantasmal, desértico, que participa de todos los clisés del horror. Un espacio en el que cualquier cosa puede pasar porque los límites entre lo real, lo imaginario, y lo fantástico son completamente difusos:

Lorelei, el Emoushon, Comanche y la bolsa de arpillera, cuando menos se lo esperaban, quedaron adentro de una nube. Toda la región estaba cubierta por niebla [...] dejó de hacer calor. Sintieron mucho frío. No como el del invierno. Pero sí un frío calándoles en el pecho. Calándoles en el alma. (*Sacrificio*, 2010: 133)

El sacrificio es una especie de purgatorio, un espacio intersticial en el cual circulan los muertos, el Supay y los que han hecho pactos con el diablo. Se siente un frío de una índole desconocida y está dotado además, de una niebla espesa que apenas deja ver. El espacio es *liso* por donde se lo mire: la niebla que no deja ver, las figuras fantasmales, los trayectos que realizan los personajes sujetos a la *variación continua* -no se sabe exactamente adónde hay que llegar-. Finalmente, se deciden a seguir a un niño con una remera del caballero del zodiaco, es el Supay. Así, este espacio se vuelve estriado en los enfrentamientos. En los códigos que maneja Lorelei, en el hechizo que piensa realizar para cumplir un objetivo.

Más allá de esto, lo que nos interesa aquí es que el hechizo que inicia Lorelei coincide con la balacera en la que participa Emoushon. Justo cuando Lorelei está terminando el hechizo aparece un toro negro detrás del aljibe que *Tenía un a joroba que en realidad era un hormiguero. Sus cuernos eran de oro puro. Y el animal echaba fuego por las narices.* (*Sacrificio*, 2010:142). Es esta una situación crucial, determinante, de vida o muerte, en la que Emoushon se enfrenta mano a mano con un demonio inclasificable. Entonces, a modo de rezo, recita la “Intro” del tema “Maradó”, de *Los Piojos*:

Dicen que escapó de un sueño
En casi su mejor gambeta
Que ni los sueños respeta
Tan lleno va de coraje
Sin demasiado ropaje
Y sin ninguna careta...
Dicen que se escapó este mozo
Del sueño de los sin jeta
Que a los poderosos reta
Y ataca a los más villanos
Sin más armas en la mano
Que un DIEZ en la camiseta. (“Maradó” en *Sacrificio*, 2010: 142)

Vayamos por partes. Primero, notamos que el rezo no va dirigido a ninguna deidad sino a la figura de Maradona, un dios carnal, humano, demasiado humano. Segundo, la oración es una canción del rock nacional: “Maradó”. ¿Cuáles son los canales para repensar esta metáfora que propone Oyola? Maradona suplanta a todas las deidades del panteón eclesiástico, pues acaso como el Gauchito Gil ha tenido vivencias que le han acercado a la de aquellos que viven la marginalidad a flor de piel. La figura de Maradona condensa una serie de nodos semióticos: la posibilidad de ascenso social, pero también del don y la caída

(la pérdida de los seres queridos, la droga, etc.). Como dice Augé:

“Ciertas culturas llamadas sincréticas de América Latina son ejemplares de este pasaje del mito al relato y hasta al relato de actualidad. Vemos intervenir, en algunos de estos cultos, estratos diferentes de personajes: divinidades de la naturaleza, héroes históricos como Bolívar y vedettes de la vida pública. Este alejamiento del mito original se traduce en el hecho de que las figuras más antiguas del panteón no descienden más, no entregan más mensajes y que son las figuras más recientes, las más actuales, las que las sustituyen.” (Augé, 1999: 182)

Es el cruce entre lo mitológico, lo religioso, lo cultural, lo deportivo, lo histórico, lo musical, etc. lo que genera el sincretismo, y muchas canciones de rock dan cuenta de ese collage. Tercero: ¿Por qué el *rock chabón*, justamente, se ha transformado en un ensalmo, en un nodo discursivo que posibilita la identificación del personaje con el rock? No hay una sola respuesta para esta pregunta y se presenta una complejidad semiótica que no resolveremos en esta ocasión. Podríamos, eso sí, tentar aproximaciones. En primer lugar, los sentidos mitológicos y espirituales que condensaba la religión sufrieron un largo proceso de desplazamiento hacia los productos de consumo, entre los productos de consumo de la industria cultural la figura de los ídolos ocupa un lugar fundamental. En segundo lugar, se trata de un rito. Todo ritual, en este caso el rock como ritual de los jóvenes, condensa una forma de vida. Es a través de los rituales del rock en los cuales la juventud socializa y se materializan los intercambios tanto sociales como simbólicos. Es en esos ritos en los que se empieza a ser otro, a sumar experiencias (el sexo, la droga, los amigos, las peleas con la policía o entre bandas) que *desterritorializa* paulatinamente otras formas de apropiación simbólica y de matrices identitarias.

En cuarto lugar, se trata de una suerte de oración de las clases más golpeadas en la distribución de la riqueza. Como lenguaje ritual se encuentra enclavado en una situación particular: de vida o muerte. La oración de “los sin jeta” son aquellos que no tienen más utopía que el cuadrado de la cancha. “Sin ropaje ni careta” (elementos del rock surgieron, a través de la figura de Maradona, la franca honestidad, la verdad del cuerpo y de las palabras en oposición a las mentiras de los poderosos o de otros grupos sociales). De la misma manera Emoushon se enfrenta con lo que se tiene, casi sin nada. Podemos decir, incluso, que el rock no ha dejado, desde sus albores (Sui Generis: “sin ropa hemos venido y nos iremos igual”), de trabajar con ese tópico.

Por último, Maradona con el diez en la espalda y la camiseta argentina es un

emblema nacional. La argentinidad, desde luego, presente en el rock –tanto es así que en ningún otro lugar se utiliza la nominación de “rock nacional” y Maradona representa ese imaginario social¹⁴.

A modo de cierre

*“Porque no parás un poco, vos que andás bailando tanto/
Llorá bien, abrí los ojos, y después seguís bailando”
(Gabo Ferro, Boca arriba)*

Dijo Charly en un recital: *Antes dije que el rock es como el fútbol, ahora ya no me parece. El fútbol es como el rock pero peor ahora. Ya no existe más. Racing se va al descenso... La gente se mata... Cuchillos. Están en democracia, ¿qué más quieren?*¹⁵ De la alguna manera, la opinión de Charly ya prefiguraba lo que sería el *rock chabón* de los noventa. Un rock en el cual todo está indisolublemente unido con todo; un rock que se cruza con el fútbol en múltiples territorios semióticos. Es decir, no sólo los cuchillos y las pistolas de diverso calibre pueblan las canciones de rock, sino que la violencia es inherente al movimiento en sí, en los cuales los enfrentamientos entre diferentes bandos y con la policía forman parte del ritual de cada fin de semana.

Al mismo tiempo, habría una identificación muy fuerte del rockero con el hincha de fútbol, en la medida en que la legitimación de algunas bandas de culto o el surgimiento hacia la masividad no está dada únicamente por los medios, sino también por la apropiación, es decir el uso de que de esos productos efectúan las hinchadas de fútbol y esto involucra, necesariamente, un lenguaje y, por ende, una cosmovisión del mundo con todos sus elementos correspondientes: las banderas (los trapos), los cánticos que emulan a una hinchada, el aguante –término plural que se ha trasladado hasta la política-, etc., conforman ese rito que se desarrolla orgánicamente alrededor del alcohol (el escabio) y las drogas, se enclava en el barrio y se teje en la marginalidad. En los noventa, queda claro, nada puede pensarse por separado, como si se tratase de compartimentos estancos. De alguna manera, tanto las letras y la música de *Los piojos* como el texto de Oyola, *Sacrificio*, nos muestran que las líneas divisorias se han vuelto lábiles, que las separaciones son

¹⁴El gol a los ingleses. Condensa dos imaginarios del “ser” argentino. Primero el engaño –el gol con la mano-, segundo una genialidad, un gol extraordinario en los anales del fútbol: Maradona contra un imperio. Se reactualiza también, en otro orden de cosas, la derrota en la Guerra de las Malvinas.

¹⁵Charly García en Luna Park. Presentación del disco *Clics modernos*, 1983.

difusas, que es necesario volver a las continuidades.

He vivido mi adolescencia en los noventa. Considero que es una época que ha dejado múltiples preguntas, laberintos interpretativos, respuestas esquizoides, en suma, una pluralidad de tópicos para repensar la sociedad contemporánea. Acaso sea por eso que he elegido un texto como el de Oyola y, tal vez, sean los noventa, el territorio semiótico al cual regreso, una y otra vez, para pensar el aquí y ahora.

Bibliografía

Augé, M. 1999. “La vida como relato” en *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. R. Bayardo- M. Lacarriu (comps.). Buenos Aires, La Crujía, 173-184.

Bajtín, M. 2002. *Estética de la creación Verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- 1990. *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.

Díaz, Claudio 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Córdoba, Narvaja Editor.

Casas, F. 2010. *Ensayos bonsái*. Buenos Aires, Emecé.

----- 2011. *Breves apuntes de autoayuda*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Deleuze, G.-Guattari, F. 2002. “Lo liso y lo estriado” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pre-textos.

Fanjul, Adrián Pablo 2011. “Sobre cuartos y pertenencias. Desjuvenilizaciones en el rock de Argentina.” No prelo para livro em preparação por Pablo Vila (org.), Temple University Press.

----- 2010. “Tallado y demarcación. Letras adaptadas entre el rock de Brasil y de Argentina.” No prelo para Muslip, Eduardo (org.): *Passo de Guanxuma: cruces culturales argentino-brasileños*. Los Polvorines, Ed. Univ. de General Sarmiento.

----- 2009a. “Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso.” Revista *Signo y Seña*, No. 20, Instituto de Lingüística, Universidad de Buenos Aires, pág. 183-205.

----- 2008. “Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock da Argentina”. En: *Latin*

American Music Review, 29-2, fall-winter 2008. Univ. de Texas.

Maingueneau, D. 2001. *O contexto da obra literária*. São Paulo. Martins Fontes.

----- 2008. *Uma prática intersemiótica*. Sao Paulo, Parábola Editorial. 137-158.

Semán, Pablo e Vila, Pablo 2001. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal." En: AA.VV., *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, FLACSO-Eudeba.

Corpus literario:

Oyola, L. 2010. *Sacrificio*. Buenos Aires, Negro Absoluto.

----- 2008. *Santería*. Buenos Aires, Negro Absoluto.

Los Piojos 1996. *Tercer arco*.