

DEL BARRIO A LOS ESTADIOS

Revello, J. C. (2024). *Los Piojos en los 90. Del barrio a los estadios*. Gourmet Musical.

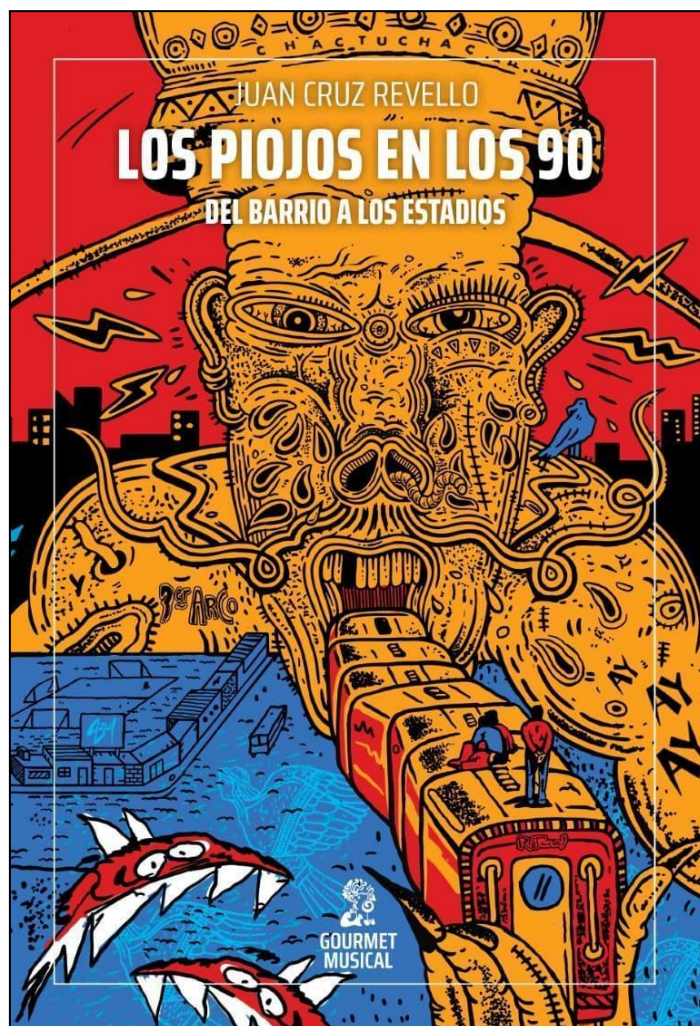
Daniel G. Gutiérrez

Universidad de Buenos Aires

momolundpolo@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0000-3922-3912>

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/lfxm4xah6>



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Los Piojos en los 90. Del barrio a los estadios, de Juan Cruz Revello, no es un libro narrativo, tampoco es un libro historiográfico ni sociológico, pero cumple con todas esas expectativas. Hasta su publicación, se editaron tres trabajos de estudio acerca de la banda oriunda de El Palomar, a saber: *Emborrachar mi corazón. Biografía no autorizada* (2004), escrito por Alejandro Gorst; *Los piojos. Del submundo a la gloria* (2014), de Leonel Tuneso; y *Los Piojos. Una historia documentada. Parte I: origen, consolidación y masividad (1989-1997)* (2022) del historiador Jorge Núñez.

El trabajo de Revello integra una multiplicidad de voces que enhebran el texto en un entramado polifónico. Recoge y ensambla testimonios tan dispersos como acertados, que van desde sus socios fundadores, pasando por quienes situados en la periferia aportaron en lo estético o lo técnico, hasta los escritores y escritoras de hoy (jóvenes de ayer) –como Leonardo Oyola o Melina Torres, por ejemplo–, que desenvuelven su pulso creacional y narrativo a partir de los ecos de la banda nacida en Ciudad Jardín (Lomas del Palomar).

A través de un tejido enunciativo que conjuga el relato y lo testimonial, cada etapa de la banda es evocada y reactualizada en la mente, en la imaginación y en el sentir del/de la lector/a, máxime si integró ese colectivo de jóvenes que fueron madurando su arco existencial al calor de los sonidos del denominado “rock barrial”, fenómeno del cual Los Piojos se erigieron como unos de sus máximos exponentes: “La cultura musical argentina de la década de los noventa no se puede pensar sin Los Piojos. La banda definió una época y una generación. [...] Si alguien en la actualidad necesita saber cómo fue la cultura y la sociedad en aquella década puede utilizar las canciones de Los Piojos a modo de representación” (p. 111), señala Revello casi al final del libro.

El título del libro es indicador de dos espacios, de dos configuraciones bien definidas, que si bien se las puede y debe diferenciar, están íntimamente imbricadas entre sí. Por un lado, ‘Los Piojos’, la banda de rock que se forjó un poco espontáneamente motivada por el deseo de expresarse de unos adolescentes de barrio. Por otro lado, ‘los años ‘90’ en la Argentina. Es este un tópico recurrente de los análisis socio-políticos, toda vez que representa una de las etapas más polémicas e inquietantes del país. Ocioso sería enumerar el copioso volumen de libros y artículos dedicados a estudiar el menemato en Argentina. Tan solo bastaría con recordar que generó una coyuntura socio-política caracterizada por una acelerada privatización de lo público, una creciente desocupación, una expansión de la tercerización laboral y un rápido desmoronamiento institucional. En este sentido, es interesante lo que Revello ofrece al ensayar una suerte de hermenéutica de las letras de Los Piojos, abrevando no solo en el contexto de producción de cada disco y de su paratexto estético, sino también en las variables socio-económicas que los animan durante una década oscura en la que confluyen el monopolismo discursivo de un partido único y una oposición tan desordenada como estéril.

Los Piojos en los 90. Del barrio a los estadios está dividido en siete capítulos y un prefacio. El prefacio ensaya una breve analítica del fenómeno del rock barrial desde una perspectiva socio-crítica, retomando las tesis tanto del escritor Germán García (2009) como del psicoanalista Javier Chinaski. Los dos primeros capítulos (“Punto cero. La primera formación, los primeros ensayos” y “Los empujones. Viaje a Francia, Villa Gesell, los Redondos, Del Cielito”) se pueden considerar como una suerte de socio-biografía previa de la banda más que de sus integrantes. Los subtítulos de los capítulos dedicados a cada disco resultan *per se* hartos indicativos de las dimensiones de lo que será su analítica.

El tercer capítulo, dedicado al álbum *Chac tu chac* lleva por subtítulo “Oscuridad, radiografía urbana, descripción de época”. La categoría de análisis de la ‘radiografía’ remite a un subgénero de la literatura argentina conocido como ‘ensayo del ser nacional’, cuyas obras señeras se remontan a *Civilización i barbarie* (1845) de D. F. Sarmiento; *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz; o la magistral *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, entre otras. En este capítulo, Revello señala cómo el disco, detectando los males de los tempranos años noventa, pone en juego una mirada que es crítica (los temas *Los mocosos* o *Cruel*, por ejemplo) y triste a la vez (*Tan solo* o *Siempre bajando*), caracterizada por su “oscuridad y simpleza” (p. 112). En su analítica, no falta el aporte de la sociología de la cultura ni de la antropología cultural, en este caso vinculadas a la cultura rock –integrando a la descripción el trabajo del sociólogo y antropólogo Pablo Semán (2005). Cabe destacar, sobre todo en los primeros tres capítulos, el aporte crítico de la Doctora en Historia y Teoría de las Artes Lisa Di Cione, quien fuera tecladista de la banda hasta *Chac tu chac*. En sus testimonios se mixturan el parecer subjetivo de quien vivió los hechos que se describen –en la tónica del observador participante mentado por Claude Lévi-Strauss– con la perspectiva objetiva de quien maneja con soltura las categorías necesarias para analizar los fenómenos socio-culturales asociados a la música. Por ejemplo, cuando analiza las bandas que participaron del Festival Musiques de toutes les couleurs, que tuvo lugar en la localidad de Bondy, Francia, en mayo de 1991 y al cual Los Piojos asistieron como invitados, deja traslucir su formación académica en el análisis concreto de los hechos.

En el capítulo cuarto, destinado al álbum *Ay ay ay*, la radiografía expuesta en *Chac tu chac* se expande en hermenéutica de “exploración de lo urbano y construcción de lo popular” –como indica el subtítulo–, siendo el símbolo que conecta a ambos discos el del tren, el cual se atomiza en una descripción del mundo del trabajador descentralizado y los suburbios que habita (el tema *Angelito*, por ejemplo), siguiendo la tradición de los artistas “realistas callejeros, la misma que incluye a Moris, Miguel Cantilo, Pappo, el primer Fito Páez, el Luca Prodan de *Mañana en el Abasto* y Palo de *Los Visitantes*” (p. 52). Como acertadamente señala Revello, el disco está temática y discursivamente conectado con el tema *Avellaneda Blues* de Manal, con *El hombre suburbano* de Pappo’s Blues y, sobre todo, con el disco *Valentín Alsina* de 2 Minutos (editado el mismo año que *Ay ay ay*). En esta línea, el libro incluye el testimonio del escritor y

periodista Ricardo Ragendorfer (cf. p. 54), quien sostiene que, en cuanto que letrista, Andrés Ciro Martínez pertenece al grupo de lo que él denomina “narradores urbanos”. A lo lúgubre de la descripción urbana propio del disco anterior, Los Piojos le suman en *Ay ay ay* lo lúdico y el tono alegre (el tema *Fumigator*, por ejemplo) en “una amalgama de perfiles que funciona” (p. 61), lo que da como resultado un disco que se identifica por su “búsqueda sonora y agresividad urbana” (p. 112).

En el capítulo siguiente, “*Tercer arco*. Lo mal que se vive, lo bien que se está”, se explora cómo la sapiencia (tanto en lo técnico-musical como en lo que a conocimiento de la dinámica de las industrias culturales atañe) del reconocido productor Alfredo Toth coadyuvó a pulir una obra que termina otorgando, ya desde su factura técnica, musical y artística, la masividad a la banda, además de instalarla definitivamente en el imaginario popular argentino. Por primera vez, la lírica de Los Piojos –sin dejar de profundizar en su distintivo escaneo social de la década del noventa– expone figuras icónicas de la cultura popular, como el Che Guevara (el tema *Esquina Libertad*) o Diego Armando Maradona (*Maradó*), figuras que son adoptadas por un público juvenil necesitado de “refugios emocionales, contención y cariño, que el Estado en todas sus formas se encargó de hurtarle” (p. 71). Íconos pop estos que catalizan, a través de la rebeldía y la justicia social, la complicidad y la identificación de pertenecer “al mismo palo” por parte de los y las jóvenes de mediados de los noventa (concepto este abordado por Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (2008) que fue uno de los componentes socio-culturales más pregnantes del denominado rock barrial). En relación a este tema, Revello incluye dos jugosos comentarios. Por un lado, el de la especialista en Gestión y Comunicación Cultural Bárbara Pistoia (2020) acerca de la fuerza cultural, social y política de la figura de Maradona (para entonces menos ligado ya a la esfera de lo deportivo y percibido colectivamente “como héroe, como poeta, como todo”, p. 74) durante los noventa; y todo esto a su vez mediado por el impacto en las subjetividades que supuso la inserción de los consumos visuales y auditivos massmediales (con el caso emblemático del arribo de MTV a la Argentina o los cócteles mediáticos de turno, como el tristemente célebre “*affaire Coppola*”). Por otro lado, la profunda imbricación semiótica entre la figura de el Che y la estética y la lírica del rock, distintiva de la década (oficiada por bandas de la talla de Mano Negra, Todos Tus Muertos, Actitud María Marta, entre otros.). Al respecto, Revello incorpora el siempre lúcido comentario de Juan José Noé, exdirector del Centro de Estudios Latinoamericanos Ernesto Che Guevara (CelChe), relativo a la discutida –pero no menos real– banalización progresiva del líder revolucionario. Si bien el disco desde lo letrístico no abandona los reflejos cotidianos de las existencias suburbanas (temas como *Al atardecer* o *Todo pasa*, por ejemplo), empieza a despuntar en su mensaje un registro de la potencia vinculante de la fiesta y el entretenimiento (“lo mal que se vive, lo bien que se está” como reza el subtítulo, que es a su vez un verso de *Verano del ‘92*), algo que está más en la línea del hedonismo que del existencialismo pesimista de los discos anteriores (*Muévelo* o *El farolito*, por ejemplo), al explorar “el corazón rioplatense, [la] fiesta pop y [la] cultura ciudadana” (p. 112).

En el capítulo dedicado al álbum *Azul*, Revello indaga la tensión habida entre el éxito masivo logrado por la banda y su índole espontánea y barrial. A través de la imaginaria y letrística que caracterizan a Los Piojos, la obra se desmarca de los clichés y el autoplagio, ofreciendo un disco más pausado y singular –casi *sui generis*– que *Tercer Arco*, en línea con “la profesionalización técnica y compositiva” (p. 112) de la que hacen gala. Con todo, esto no impidió el crecimiento y la popularidad de una banda que desde entonces comienza a llenar estadios, absorbidos por ese proceso colectivo que los sociólogos de la cultura caratulan como “futbolización del rock”. *Azul* es un disco que desde lo conceptual no abandona la crónica urbana (*El balneario de los doctores crotos*, por ejemplo), pero que a su vez añade lo metarreferencial (*Uoh pa pa pa* o *Murguita*) y hasta lo épico-mitológico (*Vals inicial*). Si en efecto se trata de una obra que crece exponencialmente en información musical, evidencia como contraparte la pérdida progresiva de la frescura poética de aquel observador participante *levistraussiano*, sujeto que termina perdiendo su estatus debido no sólo a la exposición social que implica la popularidad, sino también a los roces con la prensa masiva. Concebido *ex professo* sin fórmulas probadas ni tendencia al hit –una toma de conciencia artística y social por parte del grupo que el libro resalta–, *Azul* es una mofa a la industria, al *mainstream* y a otros músicos que aspiran a la fama (tal y como observa Alfredo Toth no sin un dejo de ironía: “hay ciertas cosas que las entiendo, porque ser hitero es como ser un pecador”, p. 91). Es, en suma, el disco más espeso y complejo –sin que esto sea un disvalor– de toda la discografía de Los Piojos: “es como el mar, agresivo y calmo” (pp. 88-89), según acota Revello. En definitiva, un disco conceptual.

La masividad y la convocatoria de público van a converger y cristalizarse en el primer disco en vivo de la banda, *Ritual* (analizado en el capítulo final), que es el homónimo del acontecimiento humano y comunal que se experimentaba durante sus shows. En este punto, Revello cita al filósofo coreano Byung-Chul Han (2023), para quien “las prácticas rituales tienen un papel esencial, nos elevan por encima de la pura vida; ello les confiere un carácter festivo” (p. 107). El disco funciona como una postal viviente que registra no sólo la febril performance escénica de la banda oriunda del oeste del Gran Buenos Aires, sino lo que ésta significó para su público en su primera década de existencia. *Ritual* es una obra que registra la impronta de la banda en vivo, que suponía una experiencia bien distinta de lo que se podía escuchar en un producto pulcro y producido como lo es un disco grabado en estudio. Además, se trasluce el pulso vital surgido de la mancomunidad entre los músicos y su público. A tal efecto, en *Ritual* se recogen tomas de consola de las presentaciones en el Microestadio de Obras Sanitarias así como del antológico recital brindado en el autocine de Villa Gesell el 23 de enero de 1999, el cual “fue un show federal, donde personas de todo el país llenaron el predio. (...) Traían en sus espaldas y en sus cuerpos el peso de los noventa” (p. 106), afirmación que sintetiza y permite dimensionar lo que representaron Los Piojos en la década del *menemato*, en tanto y en cuanto ellos retrataron en música y letra una realidad que se vivía, que se palpaba, ofreciendo a quienes los escuchaban y seguían un dispositivo de

contención totalmente ausente de las agendas de las instituciones sociales y políticas de la época.

Con el cuidado, la seriedad y el sibaritismo que caracterizan a las ediciones especializadas de Gourmet Musical, *Los Piojos en los 90. Del barrio a los estadios* ofrece una propuesta de excelente factura, tanto en lo periodístico como en lo literario, además de no dejar de destacar en el plano de lo socio-cultural, toda vez que resitúa en la contemporaneidad un pasado que actuó como catalizador de diversas formas de culturalización que se fueron forjando en el imaginario argentino. Asimismo, no se echa de menos la contextualización socio-política de cada etapa que atravesó la banda (y su público) ni tampoco las presiones (no siempre bien intencionadas) ejercidas por la industria cultural. Es por esto que su lectura puede interesar no sólo a los/las catadores/as de Los Piojos y sus rituales, sino también al estudioso de la cultura, la sociedad, la comunicación y la política de los años noventa en la Argentina. Los comunicadores sociales encontrarán datos. Los músicos, detalles técnicos y artísticos. Los sociólogos, una analítica de la realidad. Y el público, los/las piojos/as, un amplio abanico de emociones.

Bibliografía

- Alabarcas, P. y Rodríguez, M. G. (2008). *Resistencia y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular*. Paidós.
- García, G. (2009). *En torno a las identificaciones: claves para la clínica*. Otium.
- Han, B.-Ch. (2023). *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*. Taurus.
- Pistoia, B. (2020). *Todo Diego es político*. Síncopa.
- Semán, P. (2005). *Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”*. FCE.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.