

Los Twist: estrategias del humor en el universo poético-político del rock nacional

Lucas R. Berone
(SeCyT, Universidad Nacional de Córdoba)

Resumen

En la década del ochenta, y por varios factores, el universo de sentido (poético/político) del discurso del rock argentino entró en crisis: se difuminaron los límites de lo que había sido una cierta *comunidad rockera*, el género “conquistó” la masividad en el mercado discográfico y el campo se fragmentó en múltiples tendencias, con diversas estrategias de enunciación. Hacia 1983 se editó el primer disco del grupo Los Twist, *La dicha en movimiento*, y el objeto de este trabajo será medir su indudable novedad y el valor diferencial que adoptó respecto del contexto que reseñamos. Si bien algunos grupos habían usado ya el humor como recurso (en general, con intención satírica), Los Twist será la primer banda que lo asuma como un programa estético definido; mientras que, por otra parte, llegará incluso a proponer una parodia de su propia imagen “rockera”: en este punto, la estrategia paródica no sólo permitirá una distancia irónica, sino que también enfatizará y terminará revelando las líneas centrales que identifican al discurso que se parodia: una actitud ideológica de “contestación”, la configuración de un imaginario sobre la juventud como actor social, cierta relación, en fin, con el poder y el mercado de los medios de comunicación.

Palabras claves

rock nacional – humor – discurso político – estrategias de enunciación

Introducción

Hacia 1983, poco antes del denominado “retorno a la democracia” con el comienzo de la presidencia de Raúl Alfonsín, el grupo *Los Twist*, encabezado por Pipo Cipolatti, Daniel Melingo y Fabiana Cantilo, editó su primer disco, *La dicha en movimiento*, en el sello DG Discos (de Daniel Grinbank) y apadrinado por la producción artística de Charly García.

La presencia de Los Twist constituyó en ese momento una indudable novedad para el campo de la música rock en Argentina; especialmente por su marcado contraste con la poética literaria y musical que se había ido constituyendo durante las décadas anteriores y, en particular, por la asunción integral y coherente del *humor* como programa estético y como principal estrategia de enunciación.

A pesar de la eclosión de la tendencia pop o “divertida” del rock nacional entre 1981 y 1982 –con Virus, Los Abuelos de la Nada y Suéter, como sus referentes más visibles–, a pesar de su presencia en las propuestas de algunos grupos de los comienzos –piénsese en algunas canciones de Pedro y Pablo, ciertas intervenciones de Billy Bond y la Pesada, o en el “Mr. Jones” de Sui Géneris–, nunca un grupo de rock en Argentina había asumido el registro humorístico en tanto modo dominante de su enunciación. Los Twist fueron los primeros en hacerlo, en un contexto muy complejo para el rock en Argentina (en el comienzo de la década del ochenta, y por varios factores, el universo poético-ideológico del discurso del rock argentino entró en crisis: se difuminaron los límites de lo que había sido una cierta *comunidad rockera*, el género “conquistó” la masividad en el mercado discográfico y el campo se fragmentó en múltiples tendencias), y el objetivo de esta ponencia será entonces medir los sentidos y el alcance de esa singular apuesta enunciativa.

Consideraciones teóricas preliminares

Antes de iniciar la exposición de mi análisis, creo que se hace necesario precisar primero algunas cuestiones teóricas afines. Este trabajo particular remite en realidad a una investigación más amplia, actualmente en curso, en la que me propongo indagar ciertas características peculiares de la poesía del rock nacional durante los años ochenta, pero recurriendo a un conjunto de categorías o ciertos dispositivos metodológicos forjados previamente a partir del análisis del discurso político (en especial, me refiero a las propuestas de Eliseo Verón y Ernesto Laclau). Mi trabajo se apoya en la tesis de que el discurso del rock en Argentina siempre funcionó, desde su origen “contracultural” en los sesenta, como una palabra mediática, estética y política al mismo tiempo, asociada fuertemente con un sentido de rebeldía y de resistencia al “sistema” (naturaleza compleja o híbrida que fue señalada ya en los primeros textos sobre el rock en Argentina; cf. Vila 1985, Alabarces 1994 y Casullo 1984); y que esta característica se agudizó y se precisó durante la dictadura militar de 1976 a 1982 y en la etapa posterior de “transición democrática”. Desde este punto de vista, entiendo que es válido preguntarse entonces por los fundamentos formales o discursivos de esa *politicidad* de la palabra roquera; o para decirlo de otra manera, por los particulares modos de inscripción de esa “condición política” en las diversas estrategias de enunciación del discurso del rock nacional (sin abandonar, al mismo tiempo, la consideración de su naturaleza estética y mediática).

Ahora bien, considerando las propiedades generales de su enunciación, podemos decir que el discurso político y el humor presentan importantes puntos de contacto, a la vez que notorias y decisivas diferencias –sobre todo, puestos ambos tipos discursivos *en situación mediática*.

En primer lugar, humor y discurso político parecen definir su sentido y su oportunidad siempre, en primera instancia, por la fuerza de una circunstancia de época, o a partir de una cierta coyuntura histórica. A la inversa de otro tipo de discursos (con vocación estética, por ejemplo), que postulan intencionadamente su pertinencia respecto de determinados *contextos lejanos* (el marco de una tradición, el dominio de los valores universales, la “posteridad”) (cf. Bajtín 1982), el humor y la política son por igual renuentes a diseñar para sí las formas o las condiciones de una pervivencia que vaya más allá de su oportunidad histórica y perentoriamente coyuntural.

Por supuesto, esto es por lo menos relativo acerca de uno de los componentes propios del discurso político en el nivel de sus enunciados, a saber: acerca de su componente *programático*. Es en esta dimensión del plano del enunciado donde el discurso político diseña no sólo un futuro para la sociedad, sino también donde genera una cierta zona de remanencia para sí mismo. Los discursos puramente humorísticos, en cambio, parecieran aspirar a consumarse por completo en su contemporaneidad –de nuevo, esto puede ser falso muchas veces, como lo prueba la historia de la escritura de *Quijote* y los infinitos avatares de su reconocimiento.

En segundo lugar, por la insistencia de sus vínculos con la circunstancia, tanto el discurso humorístico como la palabra política resultan ser intensamente dialógicos, atravesados por los grandes debates sociales del momento y penetrados por una multiplicidad de voces discordantes y acentos ideológicos.

La diferencia está en que, mientras que el discurso político explícitamente juega sus apuestas e inscribe la dinámica de sus intercambios polémicos en la zona donde se definen las relaciones de poder y el monopolio de la violencia legítima en una sociedad¹, la intervención del humor constituye más bien una *línea de fuga* respecto de la discursividad social de una época; ya que no tiene más intención que la de desbaratar las pretensiones de verdad y de absoluto del resto de las palabras sociales a las que transforma en objeto de burla, desnudando para cada palabra las nítidas aristas de un verosímil allí donde las leyes del discurso buscaban confundirse con lo real.

Y a la vez, en tercer lugar, es este el preciso punto por donde el humor, como modo discursivo, llega a coincidir con el funcionamiento de lo *estético*: como la ficción, aunque de manera específica, todo discurso humorístico postula en el lugar de su destinatario la obligación de una “doble lectura”, o una lectura *en dos niveles*. Es decir, mientras que el discurso político diseña para sí una escena de enunciación donde el destinatario aparece siempre como

desdoblado (esto es, el discurso político se dirige al mismo tiempo al colectivo de sus *partidarios* y a sus *adversarios*), el discurso humorístico, en cambio, sitúa en el espacio de un *mismo* destinatario, el modelo de una *doble interpretación*.

La pregunta a hacerse, a partir de ahora, sería: ¿qué sucede con todo esto, respecto del primer disco de Los Twist?

Análisis del corpus: procedimientos y contrato de lectura

En relación a los recursos o los mecanismos de la palabra humorística que funcionan en el corpus de canciones analizado (los catorce tracks del disco *La dicha en movimiento*), podemos decir que predominan cuatro procedimientos: el doble sentido (o “chiste”), la burla o *dérision* (en los términos de Verón 1999: 81-88), la ironía y la parodia (la cual roza a veces con el grotesco o el absurdo).

En todos los casos, como ya dijimos, el discurso humorístico vive de activar el proceso de una doble interpretación, o una lectura en dos niveles; la cual opera con el contraste y con la distancia entre sentido literal y sentido connotado.

En los textos más simples, en las canciones que funcionan como “chistes”, por ejemplo (en el track que abre el disco, en el popular tema “En el bowling”, o en “¡Salsa!”), mientras que los significados literales se articulan en campos semánticos regidos por el “juego” o por lo *lúdico* como archisemema, las connotaciones terminan asociándose principalmente a los tópicos “prohibidos” de la *sexualidad* y el *consumo de drogas*. A nivel de la construcción de isotopías textuales, vemos que en la doble lectura que exigen, estas primeras canciones de Los Twist trazan un recorrido isotópico que se desplaza enteramente desde la *inocencia* de los juegos infantiles, o adolescentes, a la *culpa* contenida en esas prácticas “otras”, condenadas socialmente –e históricamente concebidas como típicas del submundo del rock.

Ahora bien, lo más interesante de este procedimiento humorístico es el *contrato de lectura* sobre el que se asienta. Según Freud, para disfrutar del chiste, tanto como de la injuria o de la burla, hay que “ser de la parroquia” (cf. Steimberg 2001): hay que pertenecer al acotado espacio del “nosotros” desde donde resultará posible participar de la doble lectura postulada, anticipando el sentido *otro* deslizado entre líneas. Y sin embargo, el surgimiento del estilo discursivo de Los Twist se inscribe en el exacto momento en que el rock se torna masivo y/o popular en Argentina; y se trata precisamente de un estilo discursivo que no reniega de esa masividad, sino que la busca, la modula y la espera: Los Twist son, o no les molesta, o quieren ser masivos y populares.

Al respecto, hay una anécdota bastante graciosa que narra Pipo Cipolatti, el líder de la banda, en una entrevista con Gloria Guerrero para la revista *Humor*, hacia agosto de 1984. Allí, Pipo afirma, refiriéndose a las letras de sus canciones:

Yo las hice para mí. Nunca pensé que esos temas se pudieran grabar, además. Da la casualidad de que lo que yo hacía para divertirme se grabó, y le gustó a la gente. Nosotros no queremos decir cosas, nos reímos de todo. En una escuela primaria les hicieron analizar a los alumnos una canción nuestra, “En el bowling”, e interpretaron cosas rarísimas, que “la mano blanca” era el amor y la pureza, que “está moqueando la nariz” porque llora por su amor perdido, ¿ves? ¡Buenísimo! (Guerrero 1994: 98).

Más allá de la veracidad o no del relato, se manifiesta en él una duplicidad interesantísima, que muestra la complejidad de la posición enunciativa que ocupan Los Twist en el momento de su aparición, y que da cuenta a la vez de la crisis de hegemonía² por la que atraviesa el campo de la música rock en Argentina justo cuando se vuelve un fenómeno masivo y/o popular.

Los chistes, y también las burlas del primer disco de Los Twist –que toman como objeto de risa, las últimas, a los jóvenes “frívolos” y a los “estúpidos” (cf. los temas “S.O.S. sos una rica

banana”, “Cleopatra, la reina del twist” y “Mocasín”)–, sólo adquieren pleno sentido en el interior de la “parroquia” o de la comunidad más o menos cerrada y acotada de la que formaba parte el grupo (y que se desplazaba, junto con algunas otras bandas, por el reducido circuito de bares y cafés alternativos que configuraban la escena *underground* porteña de comienzos de los ochenta: el Café Einstein, el Stud Bar, el sótano Zero³); aunque traslucen o denuncian simultáneamente, en un segundo nivel de lectura, la aspiración contradictoria de hacerse *públicos/as*, de acceder a los espacios colectivos de lo común y de lo popular.

Y si la anécdota precitada remarca el deslizamiento y la filtración de lo puramente privado en el espacio de lo público (con todos los graciosos malentendidos que dicho pasaje suscita); también puede señalarse el movimiento inverso, de lo público revirtiendo con su peso sobre el juego privado de las alusiones, en la decisión de Charly García de suprimir dos estrofas de la última canción del disco (“Mocasín”), por considerarlas “medio heavies”⁴.

En este sentido, los usos de algunos géneros populares (como el twist, el *boogie*, la “salsa” o el amplio universo de la música tropical o caribeña), o de ciertas jergas mediáticas –en especial, las formas de interpelación propias de la publicidad radial o televisiva: “yo le aseguro a Ud., señor / que es de la buena, es la mejor!”–, sólo son parcialmente paródicos o irónicos. En realidad, el discurso humorístico del grupo terminó por asumir esos lenguajes como recursos expresivos fundamentales, debido a que su sola evocación le allanaba el acceso a la esfera del “gusto popular”. Demagogia o no, esta situación de ambigüedad que molestaba a los rockeros tradicionales, no importaba en absoluto: de lo que se trata es de la completa reformulación de los modos por los cuales el discurso del rock nacional accede a su público, o configura un nuevo contrato de lectura, instalado ahora sobre la contradictoria tensión entre la *comunidad* (o la “parroquia”) y la *masa* –o el “pueblo”, tal como también irónicamente arengaba García desde el clímax de una canción como “No llores por mí, Argentina”.

Sea como fuere, la contradicción a la que nos referimos, puesta en el nivel de la enunciación, es lo que termina dando finalmente su fuerza y su densidad semántica a las letras más “políticas” de *La dicha en movimiento*.

En primera instancia, tenemos las canciones que tematizan la reciente época del Proceso de Reorganización Nacional; en especial, uno de sus aspectos claves en relación al submundo del rock y a los sectores más jóvenes de la sociedad: la escena del procedimiento policial en la vía pública, con la requisita, la detención y el posterior traslado a la comisaría.

En la muy conocida “Pensé que se trataba de cieguitos” y en “Lo siento (hábil declarante)”, el mecanismo dominante es el de la *ironía*: hace falta leer las palabras del enunciador en un sentido opuesto al que se proclama de manera literal. Esto resulta suficientemente explícito en el primero de los temas, donde el paso de un verso a otro o lo que afirman las “otras voces” que ingresan al enunciado (esto es, los gritos de los oficiales que llevan a cabo el procedimiento) contradice abiertamente las declaraciones del enunciador acerca de la amabilidad o la cortesía del trato policial. Distinta complejidad encierra el tema “Lo siento”, en el que la situación evocada por el texto verbal (una súplica destinada a impedir la golpiza o el “ablande” durante el interrogatorio en la comisaría) debe leerse en contraste con la suave melodía romántica que entona la voz de Fabiana Cantilo, y donde la calificación contenida en el título (acerca de la “habilidad” del declarante) se ve negada por la torpeza enunciativa manifiesta en el recitado de Pipo Cipolatti, el cual se limita a balbucear ruegos, pedidos de disculpa, promesas de delación y muy poco creíbles relaciones de influencia.

En ambos casos, lo relevante no sólo es que el juego dialógico de las voces y los niveles de sentido postula un desplazamiento entre los tópicos de la inocencia y la culpa (presentes como núcleos semánticos en el contexto de todo procedimiento policial), sino también, y fundamentalmente, que la enunciación irónica se mueve aquí entre las formas y los tonos de la *seducción* vs. los de la *agresión*, o la violencia. De este modo, ese “yo” un poco petulante, joven y poderoso del comienzo de la primera de las canciones⁵, o el que declara en el final de la segunda canción que él es “muy amigo de los grandes”, debe verse irónicamente como víctima indefensa puesta a merced del sujeto del procedimiento policial; frente a cuya violenta

interpelación sólo llega a intentar las estrategias de un patético juego de seducción –por vía del ruego o de la búsqueda de complicidad.

Esta singular *caída del yo* enunciador, de la que se salva simbólicamente a través del recurso humorístico a la ironía, encuentra su expresión más clara en “El primero te lo regalan, el segundo te lo venden”; y contrasta notablemente con otra estrategia enunciativa muy exitosa también, de la misma época, que es la que el músico rosarino Fito Páez empieza a construir desde su primer disco (*Del '63*, Emi-Odeón, 1984), sostenida sobre todo en la eufórica afirmación de las competencias del “yo” enunciador para comprender y transformar el mundo, en la dirección de una singular axiología que es la de la “conciencia rockera”. En la canción precitada, asociada temáticamente al tráfico y consumo de drogas entre los adolescentes, el enunciador se configura inicialmente como *victima* de un omnipresente “ellos” que reaparece con cada estribillo, regalando y vendiendo, alternativamente (sujeto agente de la “trampa”); pero se revela en el desenlace de la letra –vía pasaje iniciático a través de las aleccionadoras instituciones del Estado (el Cenareso)– como un *victimario* más, es decir: como una parte necesaria en el *mecanismo del engaño*.

A modo de cierre

En la conclusión de la ponencia, me gustaría referirme a dos canciones puestas en los *límites* del disco y del discurso humorístico de Los Twist, las cuales definen con bastante nitidez la singular posición enunciativa del grupo en el comienzo de los años ochenta.

El primer texto se titula “25 estrellas de oro”: es el segundo track del disco, pero la verdadera puerta de entrada a la estética “moderna” de la banda.

Lo que ofrece el tema en cuestión es un *collage* paródico de citas del sentido común de lo argentino, cifrado en un par de zonas temáticas fundamentales (la política, el fútbol) y en un seleccionado de actores y lugares protagónicos de lo nacional y popular: la Bombonera, el equipo de Boca, el Luna Park, la Plaza, Evita.

Frente a este heterogéneo y caótico *aleph* de lo “propio”, coronado irónicamente por el triunvirato que integran “Los Twist, Gardel y Perón”, la de la banda de Cípolatti es, como en la misma canción se define, una “perspectiva de sidecar”: el discurso humorístico de Los Twist opera respecto del espacio de lo nacional y popular como un mero *añadido*, como un agregado siempre lateral, como la instalación un poco forzada en lo propio de un elemento ajeno y marginal. Como en todo *collage*, no hay en el texto una idea de *continuidad* de un fragmento a otro de la totalidad evocada, sino pura disrupción y contraste: señalamiento de la fragmentación cristalizada de lo real.

Mientras tanto, el otro límite de la propuesta discursiva de Los Twist se insinúa con relativa transparencia en el penúltimo tema del disco: el grotesco “Jabones flotadores”.

El tema repasa irónicamente, recorriendo el camino del absurdo, los tópicos tradicionales del imaginario rockero de los sesenta y setenta (la sexualidad y el consumo de drogas, especialmente), incluyendo una alusión en clave paródica a esa invitación a la errancia que formulaba Spinetta desde Almendra, en “Rutas argentinas”; pero semejante recorrido hace pie sobre el fundamento del terror y de lo *ominoso*: la anécdota con que la voz en off de Pipo Cípolatti abre y cierra el tema, remedando el tono de un antiguo cronista radial o cinematográfico (al estilo de “Sucesos argentinos”), y que narra el descubrimiento de los “jabones flotadores” en 1944, por parte de un científico alemán y su desaparecido ayudante judío.

Instalado entonces en el incómodo intersticio entre *ser miembros de la parroquia* y formar parte de una *comunidad de todos*, el discurso humorístico de Los Twist opera sus piruetas irónicas y monta en escena una “alegría” que necesariamente se enuncia a sí misma como culpable (aunque sin creerse del todo), oscilando incesantemente entre una totalidad fallida hecha de retazos inconexos y el fondo ominoso de un horror que, ya sea como terrible reminiscencia o como siniestra advertencia, siempre toma la forma de una *amenaza*.

Así, el primer disco de Los Twist pone finalmente “la dicha en movimiento”, pero por la vía de un *yo* que se tuerce y se retuerce perversamente, atrapado en los engranajes del deseo culpable y la violencia represiva. Y por esta torsión, semejante discurso de humor se desliza desde su línea de fuga otra vez hacia el centro de la discusión política de la *transición*: ¿es realmente posible “reírse de todo” y negarse a toda responsabilidad por la palabra propia, justo en el preciso momento en que una sociedad está apostando por su *futuro*?

¿Era posible, en Argentina hacia 1983, separar la propia palabra de su responsabilidad política ante los destinatarios y transformarla en puro lugar y motor de “dicha” subjetiva y colectiva? En todo caso, lo que los chistes de Los Twist vienen a decirnos es que la adopción de semejante estrategia enunciativa, fijada al humor como identidad estética, resultaba en ese momento intensamente solidaria de dos sentimientos o estados de ánimo suplementarios: la *perplejidad* ante el absurdo de lo real social y el estremecimiento del *horror* frente a lo ominoso que se seguía insinuando en cada gesto, y por todas partes.-

Notas

1 Como señala Verón, “lo que se puede llamar discurso político es ese tipo de discurso que exhibe un vínculo explícito con las estructuras institucionales del poder y con el campo de relaciones sociales asociado a esas estructuras: los partidos políticos y los movimientos sociales” (1980: 88).

2 “Crisis de hegemonía” es el concepto que utiliza Claudio Díaz (2005) para caracterizar el contexto de aparición del rock en Argentina. A mi juicio, es también válido para delinear el particular momento de inflexión del campo y el discurso del rock nacional en los años ochenta.

3 Sobre la escena “underground” de Buenos Aires en las postrimerías de la dictadura, ver el frondoso anecdotario contenido en Ramos y Lejbowicz (1991: 11-85).

4 Las estrofas en cuestión decían: “Che... Qué hacés, qué lindo día, cómo estás! / Mirá... que ayer la vi en el subte a tu mamá / Vení... sacate de una vez ese antifaz / Que sos tan cruel como el judío, sos ladrón como el chileno / Mocasín como papá. / Ayer... Te vieron por el Parque Genovés / Qué bien, che!... Haciendo porquerías con Inés / Recién... podemos darnos cuenta de una vez / Que sos ruin como el boliviano, paraguay y colombiano / Mocasín como los tres”.

5 Cf. la primera estrofa de “Pensé que se trataba de cieguitos”: “Era un sábado a la noche / tenía plata y hacía calor / me dije: ‘Viejo, aprovechá, sos joven’ / y me fui al cine a ver una de terror. / Salí a la calle, paré un taxi, y me fui (por ahí)”.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (1994). *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Bajtín, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Casullo, Nicolás (1984). “El rock en la sociedad política”. *Comunicación y cultura* 12: 41-51. México.

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

Guerrero, Gloria (1994). *La historia del palo. Diario del rock argentino (1981-1994)*, Buenos Aires, De la Urraca.

Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Bs. As., Emecé.

Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia (1991). *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar.

Steimberg, Oscar (2001). “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”. *Signo y seña*. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.

Strozza, Pablo (2011). “(P)optimismo democrático”. *Ñ. Revista de Cultura*, 21 de enero de 2011, Buenos Aires, Clarín.

Verón, Eliseo (1980). “Discurso, poder, poder del discurso”. *Anais do primeiro colóquio de Semiótica*, pp. 85-98. Río de Janeiro, PUC/Edições Loyola.

(1999) *Efectos de agenda*, Barcelona, Gedisa.

Vila, Pablo (1985) “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”. E. Jelín (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, CEAL.83-148.