

Acerca de los límites del rock argentino

**Miguel A. García
Carina Martínez**

Acerca de los límites del rock argentino

Como consecuencia de los procesos de globalización y masificación, el rock argentino tiende cada día más a desdibujar los límites que lo separan de las otras manifestaciones musicales. Sin embargo, el rock es y fue decididamente emblemático y estigmatizante; siempre intentó modelar y proponer una identidad, siempre edificó un límite. Un camino posible de indagación en torno a esta aparente paradoja consiste en intentar comprender, no el linde preciso entre aquellas músicas, músicos, públicos y actitudes rockeras y aquellas otras que no lo son, sino el juego que consiste en traspasar la frontera para adquirir dos cualidades centrales de casi todo músico de rock: ser transgresor e innovador, pero permanecer fuera lo suficientemente poco como para seguir perteneciendo a la formación sociocultural. Con la intención de dar algunos pasos en esta dirección, discurrimos sobre una característica que posee el rock en la Argentina, y seguramente en la mayoría de los países en que se desarrolló. Esta cualidad distintiva consiste en que al mismo tiempo que su propia historia acota su margen de maniobra fijando un límite –musical, visual, político–, su ideología contestataria lo desconstruye permitiendo el ingreso de lo diverso y ajeno. A su vez, estas incorporaciones generan disidencia, un factor indispensable para la reproducción de la formación sociocultural, ya que el desacuerdo constituye un aspecto vital de su existencia.

About the limits of the Argentine rock

As a consequence of the processes of globalisation and massification, there is a trend in progress for the limits that set Argentine rock-and-roll apart from other musical manifestations to fade out. However, it was and still is decidedly emblematic and stigmatising. It has always tried to model and to put forward an identity; has always built limits. A possible way to inquire about this apparent paradox is to try to apprehend, not the precise boundary between rock and non rock musics, musicians, audiences, and rocking attitudes, but the interplay that resides in going beyond the boundary to acquire two central qualities peculiar to all rock musicians: transgression and innovation, something that requires staying out a short enough time so as not to lose one's sociocultural identity. In an attempt to take some steps in this direction, we will talk about a feature of rock'n roll in Argentina, and surely in most countries where rock has developed. This distinctive quality consists in deconstructing through its defiant ideology, the musical, visual and political limits imposed by its own history, allowing access to the alien and the different. In turn, these incorporations generate dissidences necessary for the reproduction of the sociocultural formation, since disagreement constitutes a vital aspect of its existence.

I. Delinear los límites de una práctica sociocultural, como lo es el rock en la Argentina, no es una tarea sencilla. Cuando uno cree que ha logrado reunir y definir todas las características necesarias como para aseverar que el rock es esto y no otra cosa, siempre surge un músico y/o música que son incluidos, al menos por un sector del público, en su interior, aunque las propuestas contengan rasgos que, en principio, consideramos ajenos. El reconocimiento de sus espacios de interacción, de sus componentes –propios y prestados, persistentes y efímeros–, y de sus pautas estéticas, emotivas, políticas e ideológicas, puede convertirse en una empresa inútil si no se contemplan las consecuencias que los procesos de masificación y globalización, intensificados en las últimas décadas, han tenido sobre sus modos de existencia. La industria musical y los medios masivos de comunicación han logrado conectar públicos, músicos y músicas culturalmente diversos y establecer alianzas en el gusto de los oyentes entre músicas que hasta hace no mucho tiempo eran consideradas poco compatibles.¹ Además, no sólo han consolidado la hegemonía internacional de la música popular angloamericana, tanto en el plano musical como visual (Mitchell 1993), sino también han tendido, y tienden, a universalizar y a convertir una de las características del rock en un rasgo dominante de su forma de existir y reproducirse: sus márgenes cada día se hacen más difusos, se muestran extremada y sensiblemente fluctuantes, políticamente negociables, semánticamente abiertos y, por momentos, se asemejan a fronteras virtuales.

En este sentido, preguntarse ante una nueva propuesta, qué rasgos son los que determinan que se la localice dentro de los límites del rock, puede resultar una acción ingenua y probablemente condenada al fracaso. Sin embargo, el rock es y fue decididamente emblemático y estigmatizante, siempre enfrentó a un “otro” del cual debió diferenciarse, siempre intentó modelar y proponer una identidad, siempre edificó un límite.² Un camino posible de indagación en

¹ Pensemos en el fenómeno de la *World Music*.

² En nuestro país, la historia del rock contiene varios intentos por delimitar territorios, por ejemplo, recordemos la dicotomía música progresiva versus música comercial. También algunas disputas internas como las de “eléctricos” versus “acústicos”, los partidarios del grupo Manal versus los de Almendra, los de Soda Stereo versus los de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, han contribuido a configurar una demarcación con el exterior. Otro rasgo que ha caracterizado esta práctica es la existencia de un metacódigo integrado por términos como “zafar”, “tranzar”, “conchetos”, “caretas”, etc. para definir diferentes posicionamientos políticosociales. Ver al respecto Vila 1987, 1989 y 1995.

torno a esta aparente paradoja consiste en intentar comprender, no el linde preciso entre aquellas músicas, músicos, públicos y actitudes rockeras y aquellas otras que no lo son, sino el juego que consiste en traspasar la frontera para adquirir dos cualidades centrales de casi todo músico de rock: ser transgresor e innovador, pero permanecer fuera lo suficientemente poco como para seguir perteneciendo a la formación sociocultural.³ Con la intención de dar algunos pasos en esta dirección, discurrimos sobre una característica que posee el rock en la Argentina, y seguramente en la mayoría de los países en que se desarrolló, que consiste en que al mismo tiempo que su propia historia acota su margen de maniobra fijando un límite –musical, visual, político–, su ideología contestataria lo desconstruye permitiendo el ingreso de lo diverso y ajeno. Estas incorporaciones generan disidencia, factor indispensable para la reproducción de la formación sociocultural, ya que el desacuerdo constituye un aspecto vital de su existencia.

A fin de reflexionar sobre esta problemática, analizamos las características de la propuesta del grupo *Illya Kuryaki and the Valderramas*⁴ y las razones de su aceptación dentro del rock. Estimamos que es un caso propicio para la discusión ya que se trata de un grupo que alcanzó un gran éxito en poco tiempo –evidenciado en la venta de casi 600.000 Cds en toda América, la realización de un *unplugged* en MTV, y en el hecho de ser el grupo que obtuvo mayor espacio en la prensa en los últimos tres años– con un producto extremadamente ecléctico que, aunque transgrede el límite que separa las manifestaciones rockeras de otras que no lo son, logró adquirir la aprobación de un sector importante del público de rock.

II. Antes de avanzar en el análisis, queremos exponer algunas ideas en torno a las cuales se organizó la investigación, que son fundamentales para comprender este trabajo. Por un lado, cuando hablamos de “rock” nos referimos al conjunto de prácticas que Laurence Grossberg (1985) incluyó en el concepto de “aparato” que, aunque referido al *rock and roll* en los EEUU, resulta muy operativo para monitorear la situación local. Este incluye no sólo prácticas musicales y textos, sino también determinaciones económicas, imágenes (de ejecutantes y fans), relaciones sociales, convenciones estéticas, estilos de lenguaje, movimiento, apariencia y danza, prácticas mediáticas, compromisos ideológicos y a veces representaciones mediáticas del aparato en sí mismo.⁵

³ Este concepto surgió, en parte, como una inspiración del uso que realiza Grossberg (1992) del término “formación cultural”. Ejemplos de “formaciones socioculturales” en nuestra sociedad pueden ser el tango y el fútbol.

⁴ *Illya Kuryaki and the Valderramas* es un dúo integrado por Dante Spinetta (21) y Emmanuel Horvilleur (23), autores de casi la totalidad de las letras y la música, acompañados por una banda que incluye baterista, percusionista, bajista, flautista, guitarrista y tecladista y arreglador.

⁵ La manifestación concreta en la Argentina de estos aspectos ha sido expuesta en García-Martínez-Orge Sánchez 1996

En un plano más abstracto, este conjunto de prácticas genera un espacio simbólico en el que los actores sociales se localizan a sí mismos y localizan a otros agentes y a los diferentes productos que éstos generan. A la vez, varias de las prácticas que incluimos dentro del concepto de rock implican experiencias psicofisiológicas intensas y en su mayoría poseen una profundidad histórica lo suficientemente amplia como para estipular formas de acción, ideas y emociones (incluidas aquí las disputas), las cuales transitan, de manera intensa y efectiva, del ámbito público al privado y viceversa. Para hacer referencia a estas últimas características y especialmente al espacio simbólico al cual los agentes se adscriben, usamos el término “formación sociocultural”. Por otro lado, en vez de operar con un concepto de público predefinido, adoptamos una posición dialéctica que nos permita preguntarnos por las estrategias mediante las cuales músicos, productores y medios de comunicación construyen sus públicos y, viceversa, cómo los públicos aceptan, rechazan y jerarquizan músicas y músicos y cómo, conjuntamente todos estos agentes, han logrado producir en el ámbito local una narrativa poblada de “mártires”, “héroes”, “padres”, “disputas internas”, “reconciliaciones”, “historias de resistencia”, “clandestinidad”, “muertos”, “concesiones”, “conciliadores”, “duros”, “intransigentes” y “mitos”.

III. Los Kuryaki, como dijimos, lograron ganar en poco tiempo un espacio considerable en el mercado local y en menor medida en el mercado latinoamericano, de lo que en los últimos años se denomina rock latino, y lo hicieron con un producto que si bien en muchos aspectos responde a las pautas de la formación sociocultural, en otros incurre en transgresiones que, en apariencia, podrían ser intolerables para el público. Su propuesta musical es decididamente ecléctica ya que incluye géneros, o rasgos de ellos, de distintas épocas.⁶ Por un

⁶ La discografía completa comprende cinco Cds comerciales y uno de fabricación casera denominado *Cartuchera porno*, del cual sólo se editaron 5 ejemplares y que incluye temas que son premezclas de su tercer Cd *Chaco*, y otros que fueron grabados en vivo en el estudio. El primer Cd, *Fabrico cuero*, fue grabado en 1991 y comercializado por EMI. El segundo, *Horno para calentar los mares*, grabado durante 1993, fue comercializado por Polygram, compañía que debido a las bajas ventas rescindió el contrato, el cual incluía la producción del tercer Cd, *Chaco*. La cancelación del contrato obligó al dúo y a su manager a encarar la producción independiente de *Chaco*, grabado durante 1995, y a crear su propia productora, *Gigoló Production*. En las negociaciones con la empresa discográfica consiguieron firmar un contrato de licencia que consistía en que la compañía producía y distribuía el disco y ellos se encargaban de la grabación y de la realización de un *videoclip*. *Chaco* vendió muy bien a partir de los cortes de “Abarajame” y “Jaguar house”. El éxito motivó que la regional de Polygram enviara a la representante local la orden de comprar el contrato. Paralelamente se negociaba el acústico en MTV, que finalmente fue concertado por Polygram. La promoción de *Chaco* fue acompañada de seis *videoclips* de los temas “Abarajame”, “Jaguar house”, “Abismo”, “Húmeda”, “Remisero” e “Ipanema”. Las ventas de *Chaco* y la actuación en MTV les posibilitaron aumentar notablemente las actuaciones en vivo en Latinoamérica, EEUU y en el país. Fue presentado en vivo por primera vez en la provincia de Chaco y lo recaudado, más lo que se logró reunir en una colecta realizada previamente en Buenos Aires, fue entregado por los músicos a una comunidad de aborígenes toba. *Chaco* fue el Cd de mayor éxito comercial. En nuestro país vendió alrededor de 120.000 unidades y en toda América casi alcanzó la cifra de 300.000; además produjo un rebrote de venta de los dos anteriores. De la actuación de MTV surgió el cuarto Cd, *Ninja Mental* (1997) que contiene versiones acústicas de temas de *Chaco* y dos *bonus tracks* grabados en EEUU. El quinto Cd, *Versus*, fue grabado durante 1997 en Los Angeles y Nueva York. En los primeros 4 meses vendió aproximadamente 80.000 unidades.

lado, hay varios temas que desde el punto de vista formal escapan a cualquier clasificación, ya que presentan cambios de estilo e incluyen rasgos del *funk* e inclusive de la música disco norteamericana de los años '70 que, en esa época, era considerada por los *fans* como una expresión, desde el punto de vista estético y político, incompatible con el rock. Rasgos de este último género se evidencian en la inclusión de secciones con arreglos de cuerdas y el sonido característico de un arreglo parco, funcionalmente rítmico, de una guitarra eléctrica con efecto de *wah-wah*. Un término que utilizan los músicos del medio local para referirse a este tipo de temas es “deforme”, concepto que se refiere a un producto que escapa a las formas predefinidas y, a la vez, conlleva un juicio de valor positivo. Ante el porqué de su éxito, Dante Spinetta sostiene:

“creo que hay gente que se copa con nuestro nomadismo, con el hecho de que somos una banda que investiga en diferentes géneros musicales” (Diario *Página /12*, 16/01/98).

En otra entrevista, haciendo referencia a la aparición de su Cd *Versus*, el mismo afirma:

“creo que a los que les gusta realmente el grupo se van a adaptar a los movimientos, porque saben que somos nómades en estilos también” (Diario *Clarín*, 15/07/97).

Por otro lado, sin embargo, hay dos géneros nítidamente diferenciables dentro de su producción: el *rap* y la balada. Se considera que los Kuryaki introdujeron el primero en el país, incluso podría decirse que crearon una versión local del género. Mientras que en el comienzo de su carrera todo era *rap*, de hecho en su primer Cd, *Fabrico cuero*, sólo hay *rap*, con el tiempo éste fue cediendo ante las baladas y los temas con rasgos del *funk*; en su último trabajo, *Versus*, de los 15 temas que contiene sólo dos son *rap*. En general, las características del *rap* que proponen responden a las que posee el género en los Estados Unidos.⁷ Observamos que algunos temas tienen una base *heavy*, mientras que otros recurren a una base instrumental rítmicamente muy desarticulada, con una fuerte preponderancia de las disonancias, y en algunos casos con una tonalidad por momentos muy desdibujada. Un rasgo característico es la recurrencia a diferentes sonoridades ambientales que incluyen desde registros de transmisiones radiales y televisivas, ruidos callejeros, sonidos de aves y sirenas, hasta las

⁷ Al respecto ver Keyes 1996 y Walser 1995.

voces de un aborígen y de un conocido locutor documentalista. Otra marca que caracteriza al *rap* de los Kuryaki, y además lo distingue de los otros géneros que abordan, es la peculiar dicción: ambos cantantes simulan los rasgos fonéticos que adquieren los hispanos que han pasado varios años en los EEUU conviviendo con angloparlantes. En cambio en las baladas, generalmente con base acústica y, principalmente en su último Cd, con arreglos de cuerdas, el canto imita el estilo nasal y el fraseo característico de Luis Alberto Spinetta.⁸

En los textos, principalmente en los *rap*, muy a menudo recurren al estilo narrativo. Estos incluyen autorreferencias, vocablos en inglés, sociolectos de los hispanos radicados en EEUU y neologismos.⁹ Temáticamente son muy variados, en algunos casos se insinúa la denuncia social y en ocasiones los vocablos parecen estar más en función de la rima que de la búsqueda de un sentido particular. Sin embargo, su significación se explicita si realizamos una lectura de la propuesta global del grupo y principalmente de la puesta en escena, entendida ésta como toda circunstancia en la que se exponen, ya sea personalmente o a través de imágenes. Como planteó Simon Frith (1993),

“...las políticas de la música dependen menos de lo que el cantor dice que de cómo ella o él es oído [...] Las letras se hacen significativas [...] por sus contextos retóricos y vocales” (528). “Una voz cantando es a la vez un instrumento musical, un cuerpo, una persona y un carácter; la autoridad vocal depende de la integración de todos estos factores”¹⁰ (531).

El manejo de la imagen es un recurso central de significación tanto en sus shows en vivo como en sus *videoclips*, tapas de Cds y notas periodísticas. Incluso podría decirse que ocupa un lugar tan preponderante dentro de su propuesta como el asignado a la música y a los textos. No son sin la imagen. Dos rasgos caracterizan su política en este aspecto: el eclecticismo y la sensualidad.

Tanto en los *videoclips* como en las presentaciones en vivo, e incluso en las fotografías en general, su imagen muestra elementos tan disímiles como sus estilos musicales: ropa de los estereotipos mediáticos de inmigrantes latinos en los Estados Unidos y de *raperos*, movimientos de karatecas, mujeres sensuales, bailes seductores, espacios virtuales propios de *videogames*. Lo mismo se percibe en la vestimenta, donde se alternan pantalones y remeras muy ajustados, holgados tapados de piel, enormes anteojos, gorros de lana o sombreros de distinto tipo. También en los peinados: colas de caballo, dos trenzas, hebillas de clip, trencitas de rastafari, cabellos lacios con vinchas. Se trata de un

⁸Padre de Dante Spinetta.

⁹ Ver Finkelstein 1996.

¹⁰Traducción de los autores.

eclecticismo deliberado, de una estrategia estética de codificación del producto; para el dúo, estas fluctuaciones resultan un componente positivo y primordial.

En el *videoclip* de “Jaguar House”, del Cd *Chaco*, se mezclan personajes muy disímiles: orientales, ninjas, *raperos*, hombres excéntricos y mujeres sensuales. La vestimenta del dúo alterna entre saco y corbata y pantalones ajustados con torsos desnudos o sólo con chalecos de piel. Las tapas y cuadernillos de los Cds también reflejan esta característica. En *Horno para calentar los mares*, aparecen imágenes futuristas propias de los años 70, rockeros nacionales también de los '70, un militar norteamericano, una mujer japonesa en traje de novia, una cortadora de pasto entre las piedras. En *Versus* predominan las imágenes que refieren al sexo y la sensualidad, con dibujos en los que se mezclan el estilo de los *comics* actuales con la estética de las tapas de los longplay de los grupos de rock ingleses, nuevamente de los '70 (Yes, Led Zeppelin, Genesis, Queen).

Pero dentro de este eclecticismo, se percibe claramente una constante: la sensualidad focalizada en el cuerpo. Una sensualidad fluctuante que oscila entre la dejadez y la provocación, entre la ingenuidad y el erotismo. En este marco, sus cuerpos, en permanente exposición, adquieren un lugar privilegiado: ropas ajustadas, torsos desnudos, bailes, gestos y movimientos están en función de este mensaje.

Emmanuel Horvilleur, al referirse a su último Cd, *Versus*, destaca:

“en algunos temas es como que también dejamos fluir nuestros sentimientos de amor. Pero en el disco lo que más hay es sexo. De una manera elegante, pero está puesto en todos los aspectos que nos gustan: la sensualidad, el juego y, sobre todo, la demolición del sexo. El máximo sudor” (Diario *Clarín*, 15/07/97).

El *videoclip* del tema “Jugo” marca claramente esta referencia: mujeres policías vestidas con ropa de cuero brillante y ajustada, con gorras y anteojos, que bailan como *streepers* golpeando el machete desafiadamente, otras vestidas como “mujeres bomberos” con *tops* rojos y mangueras, otras semidesnudas, con tacos altos en motocicletas. Los bailes y gestos sensuales (incluso entre mujeres) y la puesta sobre un fondo rojo intenso denotan permanentemente, la sensualidad, la provocación y el sexo. Sin embargo, esta alusión permanente al sexo y la sensualidad no empieza con *Versus*. En el *videoclip* del tema “Jaguar House”, que integra el Cd *Chaco*, también se perciben claramente estos rasgos: mujeres seductoras que conquistan a los hombres para robarles sus pertenencias, bailes sensuales, una chapa de automóvil que transporta al dúo con la inscripción “IKV SEX”.

En el caso de los Kuryaki resulta evidente la idea de Lawrence Grossberg (1984, 1985, 1992) de que el cuerpo y con éste el sexo, la sensualidad, el placer y el deseo constituyen elementos centrales de la experiencia, tanto de los *fans*, como de los músicos de rock. El aparato del rock involucra, como una de sus producciones, un cuerpo en exhibición, para otros y para sí mismo,

“como la marca de una celebración de la energía y la diversión [...] Dentro del aparato, la práctica musical en sí está inserta en el lugar del cuerpo. Es una música del deseo corporal. Se trata de una inmediata relación material entre la música y sus movimientos. Existe un ahí dentro del aparato, disponible a sus *fans* desconstruidos como individuos y posicionados como cuerpos. El cuerpo se transforma en el lugar en el cual el placer es reestructurado y el deseo potencialmente liberado” (Grossberg 1985:460).

El eclecticismo, además de definir la imagen, la trasciende, ya que es un rasgo que se evidencia en la conformación del repertorio e inclusive, como dijimos, en la estructuración que adquieren algunos temas.

IV. En suma, los Kuryaki a partir de una actitud mediática crearon un producto heterogéneo, polisémico y polifónico en todas sus dimensiones. En el plano musical el *rap* convive con rasgos del *heavy*, *funk*, de la música disco de los '70, y con el “sonido Spinetta”, el *breakdance* y los movimientos de los karatecas. A la vez, un estilo vocal sermoneador cohabita con otro que denota dejadez, desgano e indolencia. En el plano icónico, la sexualidad coexiste con imágenes de ninjas y espacios virtuales propios de los *videogames*. En el plano semántico se apela a lo indígena, a la serie televisiva El agente de Cipol –Illya Kuryaki es el nombre de uno de los dos personajes principales– y al jugador de fútbol Valderrama. En el plano ideológico formulan consignas antidroga y antialcohol, realizan algunas críticas sociales y acciones de apoyo a comunidades aborígenes¹¹, aunque en muchas de sus acciones se manifiesta una política que esquivo operar a través de la producción de significado y abre un camino directo al cuerpo del oyente (Grossberg 1992). Estas características conforman un producto que apunta a varios grupos etarios y logra conciliar las franjas más heterogéneas del público del rock: adolescentes que enloquecen en el pogo con temas como “Abarajáme”, chicas jóvenes que siguen a Dante y Emmanuel más por su imagen que por su propuesta musical, jóvenes –y no

¹¹ Además de la donación a los toba, están por participar en un Cd cuyos beneficios de venta serán destinados a los aborígenes de Chiapas.

tan jóvenes— que se sienten atraídos por los temas al estilo de Spinetta padre y niños que los siguen por identificarse fundamentalmente con sus *videoclips* y sus imágenes de ninjas y/o karatecas:

“hay chicos chiquitos, nenes, que se copan con nosotros como personajes dentro de un video, medio como super héroes” (Dante, *Página/12*, 16/01/98).

Además, muy hábilmente, para alimentar el culto al grupo han creado su propia “figurita difícil”, *Cartuchera porno*, un Cd del cual, como dijimos, sólo se editaron 5 ejemplares. Y todo esto teñido de una estética mutante que encuentra un canal de expresión altamente funcional en *MTV*, *Much Music* e Internet.

Ahora, ¿qué es lo que hace de la propuesta de los Kuryaki algo tan peculiar? Probablemente ningún grupo de rock argentino puso tanto énfasis en la sensualidad, ninguno fue tan ecléctico y ninguno se apropió tan desprejuiciadamente de músicas y símbolos ajenos —indudablemente nos referimos a los grupos que alcanzaron cierta popularidad y excluimos a los precursores, ya que la transgresión no era posible dado que aún el límite estaba por definirse. El caudal de transgresión parecería situarlos fuera de la formación sociocultural. Por lo tanto, lo que habría que preguntarse es cómo logran modelar un producto admisible para una buena parte del público de rock. La pregunta requiere considerar dos mecanismos básicos de funcionamiento del aparato del rock en el ámbito local:

1. El público de rock no se comporta monolíticamente ni está predefinido, aunque existe el mito, alentado por los medios periodísticos locales —no por los productores—, de que es una unidad homogénea y preexistente. Se trata del resultado de una alianza entre un sector de los oyentes que está localizado dentro de la formación —y en algunos casos también de los que están fuera— y músicos y/o una determinada música, que puede ser altamente duradera o, por lo contrario, efímera¹². Este mecanismo genera un rango muy amplio para la transgresión de los límites; mientras una propuesta puede ser inadmisibile para una franja de los oyentes, otros estarán dispuestos a establecer dicha alianza¹³.

¹² Inclusive, algunos oyentes en un momento aceptan una propuesta que en otro rechazan y viceversa. De hecho hubo un cambio de público entre *Horno para calentar los mares* y los siguientes Cd.

¹³ Por qué esa alianza se realiza es una cuestión que merecería ser tratada en otro artículo. Si bien nos parece un tanto reduccionista la idea de Pablo Vila de que “... una determinada matriz musical ‘permite’ la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se ‘ajusta’ (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas” (1996: 13), en el mismo artículo puede consultarse un panorama de las respuestas previas que se ensayaron sobre este problema.

2. Toda actitud que transgreda los límites necesita como contraparte claros “anclajes” en la formación sociocultural. Lo que en buena medida define la peculiaridad de un músico o grupo de rock son tanto las incursiones en el medio exógeno, como los rasgos que elige para mantener un puente con la formación. Los puntos de anclaje se establecen en cualquier nivel del aparato y sus características son sensibles a las diferentes coyunturas históricas que vive el movimiento: en un momento se colocó el diacrítico en el virtuosismo, en otro en la utilización del lenguaje de ciertos géneros musicales, en otro en la politización de los mensajes. Siempre existieron estrategias de anclaje paralelas y una lucha política por perpetuarlas e investir las de poder —pensemos en la persistencia de la propuesta de Vox Dei y en la de los ex integrantes de Manal. Los músicos nunca utilizan un solo anclaje, ni éstos están definidos de una vez y para siempre, son el producto de una disputa constante que se lleva a cabo desde y entre los distintos agentes que integran el aparato: músicos, público, *fans*, productores, periodistas, etc. En definitiva, lo que liga una propuesta musical a la formación sociocultural es fluctuante.

Pero, ¿cuáles son los rasgos que proponen los Kuryaki para seguir ligados a la formación sociocultural? Lo primero que hay que decir es que han implementado una estrategia de máxima explotación de la flexibilidad del aparato —en realidad se trata de una flexibilidad que la industria musical tiende a expandir ininterrumpidamente. No obstante, quedan anclados a la formación sociocultural por la combinación de varios factores. Como dijimos, en su propuesta musical no todo es música disco; hay recurrencia a géneros musicales históricamente considerados parte del rock y un fuerte sabor a la música de Spinetta padre, a lo que podría sumarse una formación instrumental estándar y una imagen personal de desfachatez y desprejuicio. Pero a la vez, manifiestan lo que denominamos “autoposicionamiento”; esto es, la producción de una serie de acciones y discursos —habitualmente más explícitos e intensos en un comienzo— que apuntan a situar el producto dentro de la formación sociocultural, más allá de sus características musicales. Si bien estas acciones y discursos van acompañados de los anclajes y las transgresiones, pueden tener por sí mismos un peso considerable en la localización de la propuesta. La participación en un recital junto con varios grupos, considerado típico del rock, es un caso claro de autoposicionamiento, como también lo son ciertas declaraciones verbales:

“Nosotros siempre seguimos esa misma música de línea negra que hoy es el *funk*” (Clarín, 7/79).

“Creo que la Argentina, y especialmente Buenos Aires, tienen hambre de bandas que den que hablar. Por una u otra razón nosotros **somos eso**”¹⁴ (Página/12, 19/09/96).

¹⁴ Los énfasis son nuestros.

En la actualidad, los autopoicionamientos –surgidos de los músicos o en forma conjunta con los productores-, sumados a las adscripciones que realizan los demás agentes involucrados, constituyen estrategias fundamentales de delimitación de territorios, los que se encuentran “amenazados”, como dijimos, por los procesos de globalización y masificación. El caso de los Kuryaki demuestra que los autopoicionamientos adquieren más importancia en la medida en que los límites entre el rock y las otras expresiones musicales se hacen más fluctuantes y en la medida en que la propuesta incursiona más en otras manifestaciones. Los autopoicionamientos son fundamentalmente adscripciones discursivas que parecerían suplir la carencia de demarcaciones netamente musicales.

El análisis de la propuesta de los Kuryaki nos muestra uno de los mecanismos mediante el cual el rock en la Argentina conforma su distintividad. Asimismo, nos permite observar una estrategia efectiva para conjugar la política del mercado musical internacional de generar productos heterogéneos, quizás el equivalente en el plano musical de lo que Clifford Geertz (1991) denominó “géneros confusos”, con la necesidad de darle forma a un producto potencialmente localizable dentro de la formación sociocultural. Esta estrategia consiste en lograr una compensación entre lo que hemos llamado anclajes, transgresiones y autopoicionamientos. El rock apela a una historia, en la que paradigmáticamente se fueron modelando ciertos rasgos -musicales y de otros órdenes- y, simultáneamente, le niega su tutoría incursionando en otras músicas, otras imágenes, otras actitudes¹⁵.

Para finalizar queremos hacer una aclaración que a la vez nos es útil para insinuar otro camino de investigación. Hay que admitir que nuestra mirada no es más que una de muchas interpretaciones posibles. Pero, como en toda formación sociocultural, en el rock argentino se generan lineamientos o pautas que estipulan una peculiar forma de codificar y decodificar los mensajes que surgen en su interior –y probablemente también en el exterior. Si no existieran estas pautas, los agentes no podrían reconocer los anclajes, transgresiones, posicionamientos y otros componentes del aparato y la práctica sería incapaz de funcionar como instancia efectiva de interpelación de sujetos, de conformación de identidades y de expresiones ideológicas, políticas y emotivas. Con esto sencillamente queremos decir que el mito de Tanguito, por ejemplo, es leído de una manera bastante distinta por un *fans* que por una persona ajena a la formación sociocultural. Es dentro de estos parámetros que, con una cuota de intuición, hemos intentado producir nuestras interpretaciones.

¹⁵En realidad esa historia también es el producto de anclajes, transgresiones y autopoicionamientos.

Bibliografía

- Finkelstein, Oscar
 1996 ¿De qué hablan las letras de los Kuryaki? *Clarín* 26-06-96, Espectáculos.
- Frith, Simon
 1993 Representations of the People: Voices of Authority in Pop Music. *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, pp. 528-532. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- García, Miguel A., Carina Martínez y M. del Pilar Orge Sánchez
 1996 Rock nacional: vivencias y transiciones en el espacio ritual. Ponencia presentada en las *XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM*, Santa Fe, 22 al 25 de agosto.
- Geertz, Clifford
 1991 Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social. En *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Carlos Reynoso ed., pp. 63-77. México: Gedisa.
- Grossberg, Lawrence
 1984 Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4: 225-258.
 1985 If rock and roll communicates, then why is it so noisy? Pleasure and the popular. En *Popular Music Perspectives*, 2: 451-463. Göttenborg: IASPM.
 1992 *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.
- Keyes, Cheryl
 1996 At the Crossroad: *Rap Music and Its African Nexus*. *Ethnomusicology*, 40 (2): 233-248.
- Mitchell, Tony
 1993 World Music and the Popular Music Industry: An Australian View. *Ethnomusicology*, 37 (3): 309-338.
- Vila, Pablo
 1987 Rock Nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music*, 6 (2): 129-148.
 1989 Argentina's Rock National: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review*, 10 (1): 1-28.
 1995 El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. *Cultura y Postpolítica*. En *El debate sobre la modernidad en América Latina*, Néstor García Canclini, ed. México: Consejo Nacional de Cultura.

1996 Identidades narrativas y música. Una propuesta teórica para entender sus relaciones. *Transcultural Music Review*, 2, <http://www2.uji.es/trans/>

Walser, Robert

1995 Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy. *Ethnomusicology*, 39 (2): 193-217.

Discografía

Fabrico cuero, Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas. EMI, 1991.

Horno para calentar los mares, Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas. Polygram, 1993.

Chaco, Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas. Polygram, 1995.

Ninja mental. Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas Polygram and MTV networks, 1996

Versus, Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas, Polygram, 1997.

Cartuchera porno. Cd. Illya Kuryaki and the Valderramas. No comercializado, s/f.