



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

***Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos,
tensiones y disputas en la configuración del
circuito de rock platense.***

Josefina Cingolani

Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Sociales

Director: Dr. Ramiro Segura (CONICET – UNLP - IDAES/ UNSAM)

Codirectora: Dra. Julieta Infantino (CONICET-UBA)

La Plata, 12 de marzo de 2019.

***Pensó que el rocanrol solo era el show*¹. Consensos, tensiones y disputas
en la configuración del circuito de rock platense.**

INDICE

RESUMEN	4
Agradecimientos	5
INTRODUCCIÓN <i>Sean bienvenidos a un baile sacado, fiesta espiritual</i>	9
1. Presentación, objetivos e hipótesis.....	9
2. Comienzo de la investigación.....	13
3. Metodología, trabajo de campo y análisis de los datos.....	15
4. Sobre la organización de la tesis.....	21
CAPÍTULO I. <i>Somos el pasado en el futuro. La construcción de la tradición en el rock platense.</i>	24
1. Introducción.....	24
2. Surgimiento, instalación y generalización de la expresión rock platense.....	29
3. Dos modos de organizar el relato sobre el rock platense.....	37
4. El rock platense, esa comunidad en la sangre.....	42
5. Representaciones sobre el rock platense.....	48
6. Receta para hacer el rock del futuro.....	58
7. Conclusiones. La comunidad de algunos.....	61
CAPÍTULO II. <i>Yo crecí en la tierra del arte. Ciudad de la música y música de la ciudad</i>	66
1. Introducción.....	66
2. Imagen de ciudad.....	70
3. “La otra ciudad existe y la queremos mostrar”	75
4. Concurso para ser la banda nueva.....	94
5. Conclusiones. La ciudad hace rock y el rock hace ciudad.....	104

¹ Fragmento de la canción “Perdido” de la banda de rock platense *Narvales*.

CAPÍTULO III. <i>Si se esconden los caminos en el tiempo, alguien nos dibujará un mapa en el aire. Manchas y pedazos del circuito de rock platense</i>	109
1. Introducción.....	109
2. Manchas del rock platense.....	110
3. Pedazos del rock platense.....	129
4. Conclusiones. Relevamiento cartográfico del rock platense	135
CAPÍTULO IV. <i>Cuando en tu andar, veo mi andar. Trayectos y trayectorias del circuito de rock platense</i>	137
1. Introducción	137
2. Un circuito de movimientos	140
3. Organizadores del andar	161
4. Conclusiones. Mirar de adentro y de cerca.....	164
CAPÍTULO V. <i>Si ladran, Sancho, es porque ven que cabalgamos. Tensiones en torno a la temporalidad, la estética y el escudo del rock platense</i>	169
1. Introducción.....	169
2. El reclamo por un lugar en la prensa local.....	171
3. La temporalidad como criterio de legitimación.....	178
4. Establecer un horizonte estético.....	183
5. Merecer el escudo.....	195
6. Conclusiones. <i>Somos vieja escuela y queremos ver más</i>	198
CAPÍTULO VI. <i>Hay un monstruo que los mata o los compra. El rol del agente estatal municipal en el circuito de rock platense</i>	203
1. Introducción.....	203
2. Las dos caras del Estado.....	208
3 ¿La reformulación del vínculo?.....	219
4. El rock versátil: músicos que disputan (desde adentro o desde afuera).....	227
5. Conclusiones. <i>Si fuera fácil ya no estaría aquí</i>	236
CONCLUSIONES. <i>Ven aquí, ¿dónde vas? Esta noche yo tengo que salir a tocar</i> ...	241

1. Revisar categorías y construir el objeto de estudio.....	242
2. Disputas en torno a la historia y a la clase: viejos debates que se actualizan.....	246
3. La búsqueda por reconocimiento y la disputa por la legitimación en las prácticas artísticas culturales.....	252
4. Desafíos y líneas futuras de indagación.....	256
Referencias bibliográficas.....	266
Anexos.....	284

RESUMEN

La presente investigación analiza la configuración del circuito de rock platense durante el período 2013- 2018. La premisa que guía esta tesis sostiene que el circuito de rock platense del que participan músicos, periodistas, cronistas, gestores culturales y agentes estatales se estructura y organiza a partir de consensos, tensiones y disputas que se dan entre estos actores por definir las características, los sentidos y los límites del mismo. En este sentido, así como identificamos formas de colaboración y espacios compartidos, afirmamos que en momentos específicos se activan tensiones situadas en torno a diversos aspectos como la tradición del rock platense, el estilo musical, la música de la ciudad y las relaciones del rock con la política estatal, entre otros, iluminando procesos de búsqueda de reconocimiento y de legitimación y, por lo tanto, también de jerarquización dentro -e incluso exclusión de- el circuito de rock. Hemos rastreado estas dinámicas objetivando los espacios y los tiempos en los que se despliega este circuito así como siguiendo los trayectos y las trayectorias de los participantes que lo habitan y que con sus desplazamientos lo reproducen y lo transforman. La investigación se desarrolló en base a una estrategia metodológica de tipo cualitativa, utilizando diversas herramientas de producción de datos como entrevista, observación participante, cartografía, sombreado, y relevamiento y análisis de fuentes primarias y secundarias. Por medio de estas herramientas mostramos la construcción de la tradición del rock platense y las disputas que se daban en torno a la misma, cartografiamos los espacios (manchas y pedazos) que forman parte del circuito, reconstruimos la diversidad de trayectos que coexisten en él y analizamos las variadas relaciones de los participantes con las políticas culturales. De este modo, todas estas dimensiones constitutivas del circuito nos muestran que el “rocanrol” es mucho más que el show.

Palabras Clave:

Rock platense - Ciudad- Políticas Culturales- Tradición- Disputas- Circuito

Agradecimientos

Escribo estas líneas apenas horas antes de concretar la entrega de esta tesis. Lo intenté antes, pero no me salió nada. Las sensaciones se asemejan a las de un viaje: pocas certezas, muchas curiosidades, fotos en movimiento, música, las ganas y no ganas de volver a casa, historias, cosas que fui juntando en la mochila, y momentos a los que ya no puedo regresar. Estas líneas van dedicadas a todos ustedes, los que me acompañaron en el viaje, y me ayudaron a creer en mí cada vez que quise pegar la vuelta.

Esta investigación fue el mayor proceso de aprendizaje que atravesé en mi vida. No alcanzan las palabras para agradecer a quiénes me formaron, me acompañaron y me guiaron en este camino. Gracias a Ramiro Segura, director de esta tesis, por confiar en mí y transmitirme su amor por la investigación. Por su dedicación, su afecto, su generosidad. Ojalá algún día logre investigar con tu honestidad y compromiso. Fuiste el mejor profesor-director que pude elegir: me enseñaste el oficio de investigar, me diste libertad y me incentivaste a desafiar teorías y conceptos. Gracias a Julieta Infantino, codirectora de esta tesis, por su confianza, presencia, responsabilidad y amor. Lo diste todo casi sin conocerme. Me compartiste tu pasión por el circo, tu militancia y compromiso con los artistas; tu esperanza y lucha por un mundo que duela menos. Fuiste un ejemplo y un apoyo incondicional en todo el proceso. A los dos, gracias para siempre.

Gracias a la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC) y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por financiar esta investigación, y permitirme trabajar investigando. Ojalá el que venga sea un tiempo más inclusivo e igualitario, sin reducción de presupuesto en Ciencia y Educación.

Gracias al Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Especialmente a los docentes y compañeros que me leyeron, escucharon, y me alentaron para iniciar, continuar y finalizar esta investigación.

Gracias a la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata, por permitirme ser parte y acompañarme en mi tarea docente y de investigación. Gracias al Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad (FTS-UNLP), especialmente a Mariana Chaves, su directora, quién hace casi diez años atrás me abrió las puertas del laboratorio y me acompañó y guió para que esto sea posible. Pero también, a ella le agradezco por formarme, por enseñarme, por transmitirme su pasión y compromiso por la ciencia. Por su

escucha, su confianza, por compartir el amor por el rock. Gracias a mis compañeros del Laboratorio y de los distintos proyectos que forman parte de él: Marcos S., Santiago, Soledad, Silvana, Sabrina, Sofía, Gabriela, Marcos M., Joaquín, Karen, Tomás, Germán, Juan F., Charly, Luisina, Macarena, Camila, Diego, Mariana S., Cesar, Juan Manuel, Celeste, Elena, Agustín, Néstor, Candela, Esteban, Felicitas, Agustina, Adelaida, Adriana. Especiales gracias a Ger, Juan, Mari S., Charly, Celes, Elen, Lui y Agustín por hacer más lindos mis días, por acompañarme, por hacerme reír, por bancarme, por su amistad.

Gracias a mis compañeros de la cátedra de Introducción a la Teoría Social: Ramiro, Marcela, Victoria, Juan F., Germán, Tomás, Charly y Celeste. Por dejarme ser parte, por el aprendizaje colectivo, por el compromiso y el amor por enseñar. A los estudiantes, futuros Trabajadores Sociales por permitirme repensarme juntos a ustedes.

A mis compañeras integrantes del equipo de Arte y Transformación Social, de la Universidad de Buenos Aires, formado por Julieta Infantino: Maia, Ana, Mariana, Camila y Verónica. Gracias por hacerme sentir en casa, por enseñarme, por trasmitirme su amor y compromiso por el arte.

A *Contrapuntos*, colectivo formado por un grupo de entusiastas que movilizadas por los estudios sociales de la música se animaron a hacer, a desarmar, a discutir, a encontrarse, a resignificar. Gracias a Nico Arias, a Pablo, a Nacho, a Leandro, a Nuna, a Noelia y a Elena. Especiales gracias a Nicolás Aliano, por enseñarme, por su humildad y generosidad; y a Guillermina: gracias por las palabras, por la motivación, por acompañarme, por trasmitirme tu pasión por la música, por aquel viaje en tren que nos hizo renacer. Ojalá siempre estemos juntas, porque estoy convencida de que juntas somos mejores.

Nada hubiese sido posible sin las bandas de ayer y de hoy que me enamoraron hace muchos años, cuando comencé a escuchar rock. Pero especialmente, el agradecimiento va para cada uno de los músicos y músicas que me regalaron parte de su tiempo para que yo pueda conocerlos, acercarme, conversar, meterme en sus mundos. En particular a los *Che Payaso*: rockeros que me abrieron su corazón, y me dejaron zambullirme en sus vidas. Agradecida por la confianza, el apoyo y por cada fiesta! Gracias especiales al payaso Pablo Ontivero, por permitirme escuchar sus relatos y su música. Por regalarme su amistad y sus días. Por las risas compartidas y por alentarme siempre! Gracias también a los periodistas y gestores culturales que me brindaron sus testimonios que fueron de gran ayuda para la realización de esta investigación.

Gracias al equipo de *Baldosa Floja*, programa radial donde debuté como columnista. Gracias por la paciencia, y por hacerme descubrir mi amor por la radio. Gracias a *Radionauta*, a *Radio Universidad*, y a Leandro Amoretti por confiar en mí desde el primer día, por convocarme y darme la libertad de expresarme.

Gracias a la isla: Flor, Lu, Vicky, Anita, Pili C., Chio, Male, Malu, Ro, Jeny, Pili Pi, Juli: las mejores compañeras de sociología con las que pude haber compartido el paso por la facu. Gracias por su amor, su presencia, por crecer y aprender juntas, y sobre todo por seguir eligiéndonos. Especiales gracias a Malena y Rocío, con quiénes comparto mi vida cotidianamente, y fueron los bastiones más fuertes que me hicieron sentir querida, segura, acompañada. Siempre ahí, para mí. Infinitas gracias. Que sean eternos los días juntas!

A mis amigos del Colegio Nacional: Ale, Guille, Colo, Fede, Ema, Gabo. Gracias especiales a Ale y Guille: con ustedes empezó todo. Gracias por los días de música, de pogo, de banderas, de risas. Gracias a vos Colo, por tu amistad de toda la vida y para siempre. Gracias por escuchar y bancar. Gracias por el amor, por repetirme mil veces cosas que me cuesta creer, por la unión de hermanas. Te voy a agradecer siempre por haberme presentado a Pau Hanlon, amiga de esas que te alegran los días. Gracias Pau por tu compañerismo, y por regalarnos la sonrisa de Milo.

A Mari, Meli, Naty, Fabi y Euge: gracias por ser el cable a tierra necesario, por hacerme reír y siempre apoyarme. Por más noches compartidas! Gracias también a Melisa y a Flor E. por su amistad, su escucha y su dulzura.

A mi familia, gracias por creer en mí. A mi mamá Ana, gracias por la incondicionalidad, por el apoyo, cuidado y amor constante. No sería nada sin ella, porque me lo dio todo: no sabe de reservas, de tiempos, de medidas. Su corazón es gigante, su esfuerzo inigualable. Para ella, esta tesis, mi admiración eterna y el deseo de algún día devolverle algo de todo lo que da, sin pedir nada a cambio. A mi papá Walter, que me transmitió el amor por la música y el ejemplo de superación. Gracias por las charlas de arte, de política, pero sobre todo por la escucha compartida: me heredaste un modo de conectarme con la música, y así con la vida, y eso te le deberé por siempre. A mis hermanas Catalina y Julia: convencida de que son las mejores amigas que la vida me regaló. Gracias por los días juntas, por el amor incondicional. Julia con su compañía, sus mimos, su sensibilidad, su dulzura y su valentía fue un ejemplo y un motor para que mis días sean siempre mejores. Además, es mi compañera de ruta, y juntas, somos imparables! Catalina fue el mejor ejemplo de perseverancia, lucha y compromiso. No solo tiñó mi

vida de amor y calidez con su presencia, sino que me contagió su amor por la escritura. Además de ser mi poeta preferida, me hizo tía. A Clara y Asia, pequeñas gigantes, amores de mi vida, los días a su lado me hicieron crecer, disfrutar, soñar, aprender. Llegaron justo a tiempo para mostrarme que el amor de verdad se da sin pedir nada a cambio. Son incondicionales, de sonrisas que reviven, de caricias que despiertan. Todo mi corazón será de ustedes, siempre. Gracias a mis cuñados Aquiles y Nicolás, por su compañía y por sumarme a la vida que construyen con mis hermanas. Gracias especiales a Aquiles por sus anécdotas de rock and roll y juventud. Gracias a quienes también me criaron y me ayudaron a ser quien soy: Lela y Mónica, gracias por cuidarme desde el cielo, se que siempre estuvieron ahí. Les debo un montón, ojalá les llegue mi amor, como a mí me llegan sus abrazos cuando más los necesito.

Esta tesis va dedicada especialmente para ellos, en un intento por devolverles algo de lo que les arrebataron. La música no mata. A los invisibles, por siempre!

Sean bienvenidos a un baile sacado, fiesta espiritual²

1. Presentación, objetivos e hipótesis

Los orígenes del rock en la ciudad de La Plata se sitúan en la década del sesenta, aunque recién algunos años después se logra visibilizar el crecimiento del circuito local, en consonancia con lo que sucede para el rock nacional. Si bien los primeros registros de la expresión “rock platense”³ datan de la década del ochenta, es en los años noventa cuando su circulación crece a partir de la confluencia de distintos factores, que en conjunto generaron un clima de época propicio para -y habilitador de- este suceso.⁴

La expresión comienza a ser usada con mayor intensidad, fundamentalmente desde una mirada externa a la ciudad que le realiza preguntas -y nombra- a ese circuito. Estas preguntas por el rock local que se realizan principalmente desde la prensa porteña fueron acompañadas desde un inicio por una operación que pensaba al circuito de rock platense en clave de lo particular y lo distintivo. Esta operación no es exclusiva para el caso del rock sino que, como mostraremos más adelante, la aplicación de la comparación para generar exclusividad acompañó a la ciudad de La Plata desde su fundación. Al mismo tiempo, estas interrogaciones van de la mano de la postulación de un hecho particular: *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Virus*⁵, dos bandas que desde la perspectiva contemporánea vertebraron el circuito de rock nacional, nacieron en la ciudad de La Plata. De esta manera, estas operaciones en conjunto con otra serie de factores instalan un relato mítico sobre el rock local.

Así, numerosos periodistas, cronistas e investigadores comienzan a preguntarse por el mito del rock local, por las características del rock platense y muchos de ellos colocan la mirada en la ciudad, para analizar si hay algo en el territorio platense que le haya dado una particularidad al rock. Como afirma Zabiuk (2009), se han multiplicado

² Fragmento de la canción “Parkavioleta” de la banda de rock platense *Don Lunfardo y el Señor Otario*.

³ Se utilizarán comillas para marcar nociones propias de los actores, fragmentos de entrevistas, extractos de discursos de la prensa oral y gráfica y títulos de canciones. Para el caso de las nociones nativas se utilizarán solo la primera vez que aparezcan.

⁴ Estos factores se desarrollan con profundidad en el primer capítulo de esta tesis

⁵ Se utilizarán cursivas para indicar los nombres propios, como nombres de bares, de eventos, de bandas, así como fragmentos de canciones. También se utilizarán cursivas para nombrar títulos de publicaciones, de libros, fuentes documentales, blogs, periódicos, discos y películas, en el cuerpo del texto. Las palabras en otro idioma también serán escritas con letra cursiva.

en la ciudad, con el pasar de los años, notas periodísticas, mesas redondas o programas radiales que hablan de un rock platense tratando de dirimir su genealogía y particularidad.

Si bien muchos de los interrogantes encontraron eco desde las Ciencias Sociales, como las producciones de Jalil (2000, 2017); Artigas (2010); Pujol (2007a); Cozza (2009); Berazaluce, Barletta y Valero (s/f); Píccoli, Lanciotti, y Valeri (s/f); Iranzo (2008); Doeswijk y Ruiz (2007); Zabiuk (2009); Vicentini (2010); Boix (2011, 2013, 2016); Arias (2015); Camarero, Ruiz y Richieri (2016); Igarzabal 2018; Bossellini y Blanco (2018)⁶, también se produjeron materiales audiovisuales sobre el rock platense⁷, además de numerosos programas radiales temáticos y revistas especializadas. Muchas de las producciones mencionadas fueron realizadas como investigaciones para finalizar carreras de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. En este sentido, una particularidad de todos estos materiales es que presentan cierta circularidad, en tanto los cronistas ocupan múltiples y cambiantes posiciones que se superponen, pudiendo ser rockeros, tener una columna en un programa radial de rock y realizar una investigación para licenciarse. Además, es preciso aclarar que si bien existen un conjunto de producciones locales que tematizan la cuestión, del rock platense se dice mucho más de lo que se escribe; entendiendo que las fuentes orales contribuyen ampliamente a conformar el corpus de producciones sobre el tema.

En el corpus bibliográfico de producciones nacionales⁸, en cambio, no aparece el rock de la ciudad como un tema analizado, más allá de algún señalamiento o ubicación histórica de referencia en la historia del rock argentino. Son en su mayoría periodistas vinculados al mundo del rock los que más han arrojado hipótesis y pensado en la especificidad del rock de la ciudad, y han sido ellos también los que introdujeron la

⁶ Las investigaciones mencionadas analizan al rock platense desde distintas dimensiones como la prensa gráfica y radiofónica; la “cultura” del rock; la identidad; la juventud; las características que le darían al rock local su especificidad; las narrativas; los orígenes del rock local; la escena de los noventa; los sellos independientes; el circuito de sociabilidad vinculado al rock; proyectos autogestivos y el trabajo artístico.

⁷ Las películas a las que hacemos referencia son *Pequeña Babilonia* que fue realizada por la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, en el año 2014 y trata específicamente sobre la escena del rock platense en democracia; *El templo del rock* realizado por Osvaldo Sudak, presentado en el año 2018, que relata los hechos en torno a las clausuras del bar *Pura Vida*, y la organización posterior para reclamar por el cierre; y *Capital del Rock. El Origen del Movimiento 1966-1970*, producida por Juan I. Pilegi, presentada a finales del año 2018.

⁸ El rock es desde hace varias décadas objeto de investigación de la sociología de la cultura. Alabarces (2007) señala la década del setenta como el momento de aparición de los primeros aportes (Cfr. Frith, 1978) de un campo aún en construcción. Existe un corpus consolidado de producciones que tematizan al rock a escala nacional, inaugurado por las investigaciones pioneras de Vila (1985, 1987). Decidimos no presentarlas en esta introducción dado a que irán apareciendo a lo largo de los capítulos en vinculación a los distintos debates que iremos dando. Asimismo, para cada temática en particular, oportunamente citaremos los antecedentes correspondientes.

expresión “rock platense” para poner el acento en lo específico de esta vertiente. Si bien las producciones locales que hemos mencionado las ubicamos como antecedentes directos con las que dialogamos permanentemente en la medida que se interrogan por muchas de las cuestiones que esta tesis plantea, el análisis del circuito de rock platense desde la perspectiva aquí adoptada constituye un área de vacancia para la investigación local que supone tomar muchas de las producciones referidas como objeto de indagación.

Las producciones académicas, revistas especializadas, documentales y programas radiales fueron creciendo a medida que el circuito experimentaba también un notable crecimiento. Así, actualmente el circuito de rock platense es habitado por una proliferación de bandas pequeñas, otras medianas y varias de mayor magnitud, ya consolidadas o en proceso. Se estima que para el período 1966 - 2016 existieron en la ciudad alrededor de mil cuatrocientas bandas de rock⁹, mientras que para el año 2008¹⁰ se estimaban que había quinientas bandas en actividad, y para el período de nuestra investigación (2013-2018) se calculaban alrededor de setecientas. Además, en el año 2018, cien bandas locales editaron discos. Numerosos espectáculos tienen lugar de miércoles a domingos en distintos bares, locales y teatros de la ciudad. Durante el período de la presente investigación se podían encontrar alrededor de cuarenta espacios donde las bandas podían presentarse, sumado a eventos como festivales y encuentros de rock organizados por distintos actores. Además, durante los últimos años de nuestro período de investigación nacieron en la ciudad nuevas revistas digitales que tematizan al rock, a diferencia de lo que sucedía cuando comenzamos esta investigación que solo existía un diario de rock y también aumentaron los programas radiales con respecto al género.

Ante este escenario y en un contexto de crecimiento, esta investigación busca analizar la configuración del circuito de rock platense en el período 2013-2018 partiendo de la premisa que sostiene que el mismo se estructura y organiza a partir de consensos, tensiones y disputas que se dan entre los actores participantes –o posibles participantes– por las características, sentidos y límites del mismo. Así, nos interesa rastrear procesos de distinción, de tradicionalización, de alterización y otros que se tornen relevantes en la búsqueda por identificar los mecanismos, criterios y lógicas que operan en las relaciones entre los distintos actores. No pretendemos brindar una definición a priori de la expresión

⁹ Dato obtenido de una entrevista realizada a Juan I. Pileggi por el sitio *Zonagirante* a raíz de la elaboración del libro y documental *La Plata Capital del Rock*. Obtenido de <http://www.zonagirante.com/entrevistas/la-plata-capital-del-rock-inclinen-plebeyos-cabeza/>

¹⁰ Dato extraído del Censo de Bandas del año 2008, organizado por la Secretaría de Juventud de la Municipalidad de La Plata

“rock platense” sino que en cambio ocupará el lugar de una categoría de clasificación relevante y en disputa para los distintos actores que forman parte del circuito.

En ese sentido, entendemos que la configuración del circuito es un proceso dinámico y activo e implica la participación de distintos actores (músicos, periodistas, cronistas, gestores culturales, agentes estatales) que en determinadas circunstancias funcionan de manera relacional y colaborativa (Becker, 2008), pero que también en otros momentos específicos activan disputas y tensiones en torno a diversas dimensiones como la tradición, la ciudad, la política estatal, permitiendo ver la puesta en juego de mecanismos de distinción y de alterización, así como también disputas por el reconocimiento y la legitimación. De este modo, nos preguntamos ¿Cómo se compone el circuito de rock platense? ¿Cuáles son los principios, diferenciaciones y capitales utilizados por los actores para definir y delimitar dicho circuito? ¿Cuáles son aquellas lógicas y clivajes que configuran el mismo? ¿Cómo es la relación entre límites geográficos y límites simbólicos? ¿Qué características asumen los procesos de alterización, distinción y tradicionalización al interior del campo?

En esta línea, como objetivos específicos nos propusimos los siguientes:

- Conocer y describir actores sociales que intervienen en el circuito de rock platense en busca de:
 - a- describir y analizar sus trayectorias, dando cuenta de los aspectos de clase, género, generación que intervienen en el proceso (y otros clivajes que se tornen relevantes).
 - b- reconstruir analíticamente sus relaciones.
- Identificar y analizar los principios utilizados por los distintos actores para definir y delimitar el circuito de rock platense.
- Analizar y comprender las diferenciaciones de prestigios y jerarquías, y los puntos de anclaje de pertenencias e identificaciones.
- Identificar y analizar las redes de intercambio propias del circuito, así como también los distintos capitales puestos en juego en las mismas.
- Analizar la configuración del circuito de rock platense a partir de la relación entre límites simbólicos y límites materiales.

A lo largo de esta tesis, como resultado del desarrollo de los objetivos propuestos, mostraremos que:

- El circuito de rock platense se compone de los variados trayectos que realizan un conjunto de actores. Así como esos itinerarios son modelados por sus variadas trayectorias, sus recorridos performan sus biografías.
- El circuito de rock platense se configura a partir de relaciones de consenso y disputa entre los distintos actores que participan del mismo (músicos, periodistas, cronistas, agentes de prensa, gestores culturales).
- Los límites del circuito son móviles y cambiantes dependiendo de la posición del enunciador y los criterios utilizados. Los mismos no se corresponden con los límites geográficos de la ciudad de La Plata, ni tampoco con los del casco urbano.
- La trama relacional al interior del circuito posee un carácter situacional, en tanto bajo circunstancias específicas se activan acuerdos y tensiones en torno a dimensiones como la tradición, la imagen de La Plata como ciudad rockera, la posesión del escudo del rock platense, el vínculo con el Estado.
- En la configuración del circuito de rock platense algunos actores buscan imponer como legítimos ciertos principios ligados a la historia del rock local, a propuestas estéticas, a modos de producción, difusión y ejecución de la música, a criterios de legitimidad, entre otros.
- Las disputas por la acumulación de capital simbólico poseen un lugar de importancia en la configuración del circuito de rock platense, llegando a convertirse en un capital central en las luchas por la legitimación.

2. Comienzo de la investigación

Si bien esta tesis se sitúa en el período 2013-2018, el interés por la temática surgió muchos años antes. Nos debemos remontar al año 2004, cuando finalizaba mis estudios secundarios y estaba pronta a comenzar a estudiar Sociología en la Universidad Nacional de La Plata. El 30 de diciembre de ese año se produjo lo que tiempo después pude llamar como el acontecimiento Cromañón¹¹. Movilizada por esos sucesos y por los debates que tuvieron lugar en los medios de comunicación, en la sociedad civil y en dependencias

¹¹ El 30 de diciembre del 2004, en la ciudad de Buenos Aires, en un boliche llamado “República de Cromañón”, a dos minutos de comenzado un recital, mientras una banda de rock barrial tocaba su primer tema, alguien desde el público arrojó un elemento pirotécnico, conocido como “tres tiros”, que provocó el encendido del tejido sintético que cubría el techo. Así, los presentes iniciaron un intento fallido de escape, frente a las distintas irregularidades que presentaba el local. Esa noche se produjo la muerte de ciento noventa y cuatro personas. Fue una de las tragedias no naturales más grandes de la historia argentina.

estatales, comencé a interesarme por los Estudios Culturales y la Sociología de la Cultura. Si bien el acontecimiento podía estudiarse desde múltiples dimensiones como la política, la (in) seguridad, la juventud, las responsabilidades legales y las políticas públicas, entre tantas otras, lo que a mi realmente me interesaba era conocer las modificaciones que ese acontecimiento había generado en las representaciones y prácticas del rock. El producto de intentar responder estas preguntas fue la tesis de licenciatura titulada “Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post Cromañón” en donde realicé el trabajo de campo con sobrevivientes de Cromañón, seguidores de la banda *Callejeros*, familiares de víctimas y diversas bandas de rock de la ciudad de La Plata.

Sin embargo, para responder a mi interés por estudiar el rock post Cromañón tendremos que retroceder algunos años más. Cromañón generó en mí un golpe muy profundo, por la cercanía que sentía con aquellos jóvenes. Eso de pensar “me podría haber pasado a mí o a mis amigos”, me invadió por un largo tiempo. En efecto, desde el año 2000 comencé a seguir bandas de rock nacional, y en particular de rock platense. En el año 2001 ingresé al Colegio Nacional, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, y encontré amigos y compañeros de escuela con los que iniciamos un camino de escucha y socialización musical compartido. Durante esos años, nuestra vida giraba en torno al rock, en pensar en ir a ver bandas, en ahorrar para viajar a ver a una banda, en juntarse a preparar banderas y remeras para ir a ver a nuestros grupos favoritos, en participar de cada *NacioRock*, un evento que se realizaba en el patio del Colegio donde tocaban bandas de estudiantes de la institución. Durante esos años también me convertí en fanática de *Don Lunfardo y el Señor Otario*, una banda de rock platense que comenzaba a crecer y presencié lo que Cromañón generó en ella. En los primeros recitales del año 2005 la banda recordaba a varios jóvenes que habían muerto en Cromañón y que eran público compartido con *Callejeros*. *Don Lunfardo* estuvo en la mira, por un largo tiempo fue acusada y estigmatizada por usar pirotecnia en sus shows en espacios cerrados, como hacían todas las bandas que íbamos a ver con mi grupo de amigos. Producto de estas críticas y también de un debate interno de la banda acerca de las prácticas en los recitales y de las responsabilidades, ellos decidieron no realizar shows por un largo tiempo. Con todas estas vivencias, experiencias, percepciones y emociones atravesé la carrera de Sociología y produje una investigación con respecto al tema.

Al comenzar los estudios de posgrado no tenía dudas de que quería seguir estudiando algo relacionado al rock. En mi primera reunión con la Dra. Mariana Chaves,

directora del laboratorio¹² del que formo parte, ella me sugiere dejar a un lado Cromañón y comenzar a estudiar el rock platense desde las esferas de la producción, circulación y consumo. Los primeros planes de trabajo para concursar para obtener alguna financiación tomaron ese rumbo. Con Cromañón en el corazón y el rock local en la cabeza, traté de asimilar la idea de que tal vez era hora de dejar ir por un tiempo esa temática.

Sin embargo, desde los primeros planes de trabajo hasta el comienzo de la investigación hubo grandes modificaciones en mis intereses, en mis lecturas, en las perspectivas adoptadas. Comencé a trabajar, enmarcada en el mismo Laboratorio, con el Dr. Ramiro Segura, director de esta tesis y luego con la Dra. Julieta Infantino, codirectora de esta investigación. El plan de trabajo comenzó a cambiar y fue mutando desde la pregunta por las esferas de producción, circulación y consumo del rock local, a pensar la relación entre los músicos con otros agentes que participaban de ese circuito, con una sensación inicial que enunciaba que Cromañón había generado en la ciudad un florecimiento de las bandas ligadas a la vertiente indie del rock local en detrimento de las bandas vinculadas al rock barrial. Además de la aparición en la ciudad de bandas ligadas a la vertiente indie del rock local, como seguidora de distintas bandas pude presenciar que al interior del circuito existían -y en determinados momentos se activaban- debates en torno a la historia del rock local, a quiénes eran los “verdaderos” representantes del rock local, sobre los vínculos con la prensa y con el Estado. Así, las primeras aproximaciones al tema se enunciaron desde preguntas por las disputas, las tensiones y los conflictos entre distintos actores en la configuración del circuito. Sin embargo, con el paso de los años y la profundización del trabajo de campo la perspectiva se fue modificando: el circuito mostraba además de momentos conflictivos, numerosas instancias de encuentro, acuerdos, consensos y regularidades.¹³ Antes que alternativas dicotómicas, el trabajo de campo mostró que consensos, tensiones y disputas conforman un continuum en el proceso de configuración del circuito.

3. Metodología, trabajo de campo y análisis de los datos

El mundo social es un mundo preinterpretado por los actores, en el cual el investigador necesita desentrañar los sentidos y relaciones que construyen la objetividad

¹² Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad (LECyS), radicado en la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata.

¹³ En las conclusiones de esta tesis presentaremos el racconto y una reflexión acerca de la modificación en las perspectivas y categorías elegidas para analizar la configuración del circuito.

social (Guber, 2009). Por esto, entendemos el proceso de investigación como una relación social en la cual el investigador es otro actor comprometido en el flujo del mundo social y que negocia sus propósitos con los demás protagonistas. Por este motivo, al no poder contar con una totalidad dada a priori, la investigación consistió –siguiendo a Magnani (2002)- en reponer una totalidad a partir del conocimiento de la experiencia social de los actores que, en sus prácticas cotidianas, (re) construyen –muchas veces, de manera conflictiva- los límites de dicha totalidad –en este caso, el circuito de rock platense-.

Si bien puedo afirmar que la investigación será abordada a partir de metodología cualitativa (Hernández Sampieri, 2006), he asumido una postura indisciplinada (López y Arias, 2016) con respecto tanto a la construcción del objeto como a la metodología utilizada.¹⁴ De este modo, fue necesario transitar un camino que implicó romper las fronteras entre las distintas disciplinas científicas y tomar una senda que proponga estrechar lazos, repensar vínculos e interconexiones, en detrimento de mantenernos estancos en las fronteras disciplinares. Como sostienen los autores nombrados, la interdisciplina y la transdisciplina han sido muchas veces prácticas “para salir(se) de las anteojeras de cada uno/a y del lugar tabulado de las reglas del campo académico, de la ciencia y de la investigación. (...) es necesario entender lo inter-transdisciplinar en tanto constituye una apuesta por salir de los interiores disciplinares y no como un dato previo” (2016: 22).

Como mencionamos anteriormente, la presente investigación se realizó en el período comprendido entre los años 2013 y 2018. El trabajo de campo fue desarrollado en distintas etapas¹⁵, en las cuales he aplicado distintas técnicas de recolección de datos, pero también he ido tomando decisiones -tanto metodológicas como teóricas- a medida que la investigación avanzaba y muchas de las premisas con las que había partido se reformulaban, tal como mencionamos en el apartado anterior.

¹⁴ Como sostienen los autores nombrados, ciertas esferas del mundo académico, tradicionalmente particionado en disciplinas, están siendo cuestionadas: cada disciplina por sí sola no puede dar cuenta de la complejidad de los procesos; las prácticas y los saberes exceden los límites de cualquier encorsetamiento disciplinar; la proliferación de campos de saber emergentes desbordó el compartimento disciplinar al introducir miradas críticas, la renovación y complejización en los objetos de estudio y diversos entrecruzamientos de perspectivas teórico-metodológicas. “Es así que podemos decir que se indisciplinaron las ciencias de lo social” (López y Arias, 2016: 21).

¹⁵ Las diferentes etapas que enumeramos y desarrollamos a continuación no implican un orden cronológico ni consecutivo, muchas de ellas estuvieron presentes en diferentes momentos de la investigación, de manera simultánea, así como otras fueron retomadas y profundizadas en otras ocasiones. Al mismo tiempo, cabe aclarar que iremos mencionando a medida que avancemos en los capítulos los períodos temporales a los que corresponden las entrevistas, observaciones, fuentes documentales, así como el mapeo y reconstrucción del circuito.

Mi llegada al campo no se dio en el inicio de esta investigación, sino muchos años antes. Sin embargo, puedo afirmar que fue a partir de ese día, de la primera observación y del primer registro, que no volví nunca más a mirar a esas bandas como miraba a mis bandas de rock preferidas; con las anteojeras colocadas, aquellos grupos se convertían en mi objeto de estudio. Así, a lo largo de los años y de modo transversal, cada una de estas etapas que describiré a continuación, estuvo caracterizada por un proceso de reflexividad (Guber, 2009) permanente que impregna toda la investigación y sobre la cual me dedicaré a trabajar específicamente en las conclusiones de esta tesis.

a- La primera etapa consistió en realizar un mapeo y la reconstrucción del soporte espacial: aquí realicé un mapa del circuito de rock platense, no solo haciendo un relevamiento de los lugares en donde se materializaba el rock local (locales, bares, teatros, y espacios públicos en donde las bandas de rock platense realizaban sus shows; salas de ensayo y radios) sino poniendo en juego estos datos recogidos con categorías analíticas que nos permiten pensar a las prácticas culturales en el espacio (Magnani, 2002). Específicamente trabajé con las categorías propuestas por este autor y me propuse construir las manchas, pedazos y trayectos del rock platense, para dar cuenta de distintos tipos de relacionamiento entre el espacio urbano, los usuarios o frequentadores y la práctica cultural. Con esta tarea se buscó reconstruir el mapa de esta práctica cultural para analizar, entre otras cosas, la relación entre rock y ciudad. Por un lado, los distintos actores del circuito se disputaban la apropiación y reapropiación de determinados espacios, ligando sus historias y relatos a la materialidad de sus prácticas; pero por otro, los trayectos que reconstruimos darán cuenta de numerosos puntos de encuentro, así como de regularidades en sus movimientos. Como veremos en el cuarto capítulo de esta investigación se propone leer el mapa desde la clave de lectura que enuncia un proceso de retroalimentación entre los trayectos y la biografía de los actores.

Si bien este mapa fue construido a partir de mi presencia en el campo en los años 2013 y 2014, y los lugares relevados responden a ese período, el ejercicio analítico de ir delimitando manchas, pedazos y trayectos para finalmente construir el circuito de rock platense fue una tarea que atravesó todo el período de la investigación. Y en este sentido cabe aclarar que el circuito no fue construido a priori, sino que como sostiene Magnani (2002, 2014), se trata de una decisión del investigador teniendo en cuenta diferentes criterios ponderados durante la investigación. De este modo, la tarea de construir el circuito de rock platense fue transversal a la investigación: si bien en los primeros años señalamos las locaciones sobre el plano de la ciudad, luego a medida que fui

acompañando a los actores en sus días cotidianos, así como realizando observación, pude reconstruir y colocar sobre ese mismo plano los trayectos de los músicos.

b- Otra etapa del trabajo de campo consistió en relevar distintas fuentes periodísticas, especialmente en la prensa escrita (aunque también se analizaron notas en programas radiales, foros, páginas web y documentales), con el objetivo de relevar la historia del rock platense, así como el contenido y circulación de la expresión. Coincidiendo con Zabiuk (2009) en que se han venido multiplicando en la ciudad notas periodísticas, mesas redondas o programas radiales que hablan de un “rock platense” y que tratan de dirimir su genealogía y su particularidad, me interesaba reconstruir su génesis, sus usos, sus alcances y sus limitaciones, lo que incluye y lo que deja fuera. De este modo, tomamos distintas fuentes desde donde reponer estas dimensiones, pero también desde donde poder reconstruir y analizar el proceso de “tradicionalización” al interior del circuito. Esta tarea fue realizada al comienzo de la investigación y nos sirvió no solo para analizar el proceso mencionado, sino también para comenzar a vislumbrar algunas tensiones y disputas propias del mundo de la prensa. Ambas temáticas serán abordadas en el primer y quinto capítulo de esta tesis. Si bien no presentamos aquí cada una de las fuentes consultadas, dado que esta tarea será realizada oportunamente¹⁶, es necesario aclarar que si bien el recorte temporal de la tesis corresponde al período 2013-2018, recurrimos al análisis de diversas fuentes producidas en distintos momentos históricos, pero analizadas desde este “hoy” en el que realizamos la investigación.

c- En tercer lugar, ubicamos la etapa en la que realizamos las entrevistas en profundidad que fueron aplicadas cuando se buscó, como sostienen Marradi, Archenti y Piovani (2007), acceder a la perspectiva de los actores. Se constituyeron en referencia empírica músicos integrantes de trece bandas de rock de la ciudad, dos periodistas de radios locales, un gestor cultural y un representante de bandas (que también organizaba eventos al interior del circuito).¹⁷ Las trece bandas de rock local fueron seleccionadas utilizando los siguientes criterios. Por un lado, prestamos atención al año de origen, garantizando tener en nuestro corpus a bandas en actividad pero que poseían distinta antigüedad, seleccionando algunas nacidas a finales de los noventa, y eran las más antiguas del circuito, a otras de mediados de los dos mil, y otras de origen reciente. Por

¹⁶ Cada de una de las fuentes, así como los criterios de selección y los períodos temporales serán explicitados a medida que vayan siendo utilizados a lo largo de la tesis.

¹⁷ En el anexo N°1 se encuentran enumeradas la totalidad de las entrevistas realizadas, con la información temporal correspondiente.

otro lado, tuvimos en cuenta que algunas de las bandas produzcan o hayan producido sus discos independientemente, otras con sellos discográficos multinacionales y otras con sellos independientes. Otro de los criterios que aplicamos fue que dentro del grupo seleccionado haya bandas emparentadas con la vertiente indie del rock local, otras con la vertiente barrial, y otras que no se posicionaban con respecto a ninguna de esas corrientes. Asimismo, seleccionamos bandas que no solo estaban en distintos momentos de sus trayectorias, sino que su nivel de convocatoria fuera variado: así convocamos a quienes logran llenar un microestadio de la ciudad con cuatro mil asistentes y a quienes tocan para alrededor de cien personas. Por último, aplicamos el criterio de selección a bandas que realicen sus trayectos sobrepasando la escala local, y otras de menor circulación que aún realizaban shows únicamente al interior de la ciudad. Con estos criterios en conjunto tratamos de que nuestra selección –alejada de intenciones de representatividad estadística- contemple potenciales fuentes de variabilidad y heterogeneidad (antigüedad, convocatoria, autoidentificación, circulación, entre otras). Si bien muchas de las bandas entrevistadas aparecieron en el transcurso del trabajo de campo y fueron incorporadas, esos criterios sirvieron en un primer momento para garantizar una selección menos arbitraria.

En estas entrevistas nos enfocamos en reconstruir las trayectorias sociales de los entrevistados, poniendo énfasis en los aspectos de clase, sector social, lugar de residencia, profesión y trabajo, entre otros clivajes que cobraron relevancia. Además, reconstruimos para el caso de los grupos musicales, las trayectorias de cada una de las bandas y sus vínculos con otros grupos musicales de la ciudad así como con programas radiales; con bares, teatros y locales donde se realizan espectáculos; con instituciones como la Universidad Nacional de La Plata, el Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires y la Municipalidad de La Plata. También estas entrevistas buscaron conocer los procesos de producción, difusión y ejecución de la música, y las distintas concepciones que en torno a este tópico tenían los entrevistados. Asimismo, mediante las entrevistas en profundidad intentamos rastrear las luchas clasificatorias dentro del circuito de rock platense. Cabe mencionar que además de estas entrevistas en profundidad mantuvimos durante todo el período de investigación charlas informales con algunos de estos músicos, periodistas y gestores que habían sido entrevistados así como con otros. De este modo, cada recital al que asistí, o cada evento que compartí con ellos, se constituyó en oportunidad para charlar de modo más distendido y profundo. Además, mi participación como columnista de rock en un programa radial de la ciudad habilitó que allí mantenga

numerosas conversaciones con los músicos que concurrían a realizar entrevistas, a difundir una fecha o a tocar en vivo. Estos intercambios, no se daban solamente durante su estadía en el programa, sino que durante la coordinación previa a su concurrencia así como cuando se retiraban del mismo surgían conversaciones informales que más de una vez fueron claves para la investigación. Sobre todo porque lo que hemos notado en el transcurso de la investigación es que muchos músicos encaraban la entrevista como si fuese una nota periodística, ya que están acostumbrados en gran medida a que el acercamiento provenga desde allí. En este sentido, fuimos aplicando distintas estrategias para que el encuentro vire de este formato y ellos puedan distenderse y hablar más allá de la “postura” que muestran para el caso del periodismo. De este modo, las conversaciones informales, las charlas cuando se apagaba el grabador, la construcción de un vínculo que en general continuaba más allá del momento de la entrevista -yendo a ver a su banda, ayudándolos en la difusión- y la reserva de la identidad, sirvieron para desarmar esa rigidez con la que nos encontramos en un primer momento. Los materiales producto de estas entrevistas y conversaciones informales serán utilizados en casi la totalidad de los capítulos de esta tesis.

d- La última de las etapas consistió en la realización de observación participante. De este modo, se realizó observación en los ámbitos donde los actores se desenvolvían, tanto en shows como en ensayos, festivales, grabaciones, fiestas y otros espacios de sociabilidad de los grupos. Los registros de estas observaciones fueron un insumo fundamental para la investigación, que serán utilizados principalmente en el segundo, tercero, cuarto y sexto capítulo. Según Guber (2009) la aplicación de la técnica de observación participante garantiza, por una parte, la confiabilidad de los datos recogidos y, por la otra, el aprendizaje de los sentidos que subyacen tras las actividades de un colectivo. Esta tarea fue realizada, al igual las entrevistas en profundidad, en el período comprendido entre los años 2014 y 2018. En los primeros años del trabajo de campo la observación fue realizada asistiendo a lugares donde se brindaban shows, encuentros y/o festivales de bandas y cantautores de rock local, movilizadas por la intención de realizar un primer acercamiento como investigadora, haciendo un esfuerzo por extrañarme de una posición que me era familiar. En un segundo momento, la observación participante redujo su carácter exploratorio y pasó a tener mayor profundidad. De este modo, asistí a lugares específicos, para observar un espectáculo o para tener encuentros que habían sido pautados con los músicos. También durante los últimos años del trabajo de campo comencé a realizar recorridos, acompañando a los músicos en sus trayectos cotidianos,

buscando reconstruir los itinerarios de los actores, acoplándome a un día de su vida cotidiana, convirtiéndome así en lo que Jirón (2012) denomina sombra móvil. De esta manera, con algunos músicos esos itinerarios compartidos fueron realizados durante la noche en la previa del show y a la salida posterior al recital, mientras que con otros los recorridos fueron durante todo el día, pudiendo acompañarlos a realizar otras actividades que sobrepasaban el momento de ejecución musical, como ir a una imprenta a retirar entradas, a reuniones con sus agentes de prensa, entre otras actividades que serán mencionadas a lo largo de la tesis.

De este modo, el corpus de datos se constituyó con los materiales producidos en las distintas etapas (no necesariamente secuenciales) del trabajo de campo, resultado de la aplicación de las diferentes técnicas de producción de datos. Hemos trabajado, entonces, con los materiales obtenidos del relevamiento de fuentes escritas y visuales, con los registros de las observaciones, con el mapeo, con la técnica de sombreado (Jirón, 2012) y con los discursos de nuestros entrevistados. Al momento del análisis de los datos producidos se utilizaron herramientas del análisis del discurso y se recurrió tanto a la construcción de matrices de datos tanto para analizar las fuentes escritas y visuales, como para los discursos de los entrevistados, como a la construcción de diversas cartografías para reponer y analizar movilidades en el espacio, interacciones y locaciones. Por último, realizamos un análisis comparativo y contrastativo entre los materiales identificando ejes, disonancias, consonancias y puntos de vista compartidos o distintivos que nos habilitaron a interpretar la configuración del circuito.

4. Sobre la organización de la tesis

La tesis se estructura en seis capítulos y un último texto dedicado especialmente a las conclusiones.

Somos el pasado en el futuro¹⁸. La construcción de la tradición en el rock platense es el título del primer capítulo de esta tesis, que se propone analizar la construcción de la tradición del rock platense poniendo atención a un conjunto de operaciones que tienen lugar en ese proceso. Luego de realizar un aporte sobre el surgimiento, instalación y generalización de la categoría “rock platense”, nos detendremos en identificar dos modos de narrar la historia de ese rock. Seguido, analizaremos como se construye un “nosotros” que busca establecer los límites del rock

¹⁸ Fragmento de la canción “Pilotos de tormenta” de la banda de rock-punk platense *Embajada Boliviana*.

local, atendiendo a las representaciones que se ponen en acto para configurar un imaginario en torno al mismo. Por último, abordaremos aquellos horizontes normativos y prescriptivos que se establecen sobre el “rock del futuro”.

El segundo capítulo, *Yo crecí en la tierra del arte*¹⁹. **Ciudad de la música y música de la ciudad**, se propone reflexionar acerca del vínculo entre el rock y la ciudad partiendo del análisis de dos eventos de rock (*Vamos las bandas* y *Ciudad Alterna*) que tuvieron lugar en la ciudad de La Plata. Luego de describir y presentar la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata, mostraremos cuáles atributos de esa imagen aparecen promovidos y fortalecidos en el desarrollo que proponen cada uno de los eventos, en busca de analizar qué ciudad imaginan, cuál es la música de esa ciudad, quiénes son los protagonistas en ambas propuestas y qué intenciones se proponen los gestores detrás de las ideas que despliegan.

*Si se esconden los caminos en el tiempo, alguien nos dibujará un mapa en el aire*²⁰. **Manchas, pedazos y trayectos en el circuito de rock platense**, es el nombre del tercer capítulo. Como mencionamos en la introducción de esta tesis, nuestro objeto de estudio debió ser construido. Aquello que llamamos circuito de rock platense no se constituye como una entidad dada a priori, posible de delimitar previamente. En este sentido, la tarea de construir el circuito será abordada en dos partes. La primera, que realizaremos en este capítulo, tendrá por objetivo presentar aquellos sitios adonde asistimos a ver espectáculos durante una etapa del trabajo de campo y delimitar así manchas y pedazos (Magnani, 2002 y 2014) en el espacio urbano. Esta tarea de identificación de locaciones y de un primer análisis del vínculo entre los actores, la práctica cultural y el espacio, será insumo para continuar construyendo el circuito en el capítulo siguiente.

El cuarto capítulo se titula *“Cuando en tu andar, veo mi andar*²¹. **Trayectos y trayectorias del circuito de rock platense.**” Aquí continuaremos con la tarea iniciada en el capítulo anterior, dedicándonos específicamente a reconstruir los recorridos de los actores en el espacio urbano, para trazar las redes de relaciones que forjan en sus trayectos. De este modo, presentaremos los trayectos de seis músicos integrantes del circuito, identificando para cada uno ellos lógicas específicas que organizan su movilidad en el espacio. Asimismo mostraremos que son las trayectorias de los actores las que

¹⁹ Fragmento de la canción “Tierra del Arte” de la banda de rock platense *La Cumparsita Rock* 72.

²⁰ Fragmento de la canción “Una canción para hoy” de la banda de rock platense *Pérez*.

²¹ Fragmento de la canción “Amores en curda” de la banda de rock platense *Se va el Camello*.

modulan los trayectos que ellos realizan, así como también que esos recorridos espaciales poseen un carácter performativo sobre sus experiencias y horizontes futuros.

En el quinto capítulo, titulado *Si ladran, Sancho, es porque ven que cabalgamos*²². **Disputas entre dos vertientes del rock local**, partiendo del enojo de tres músicos del circuito de rock platense por sentirse excluidos de la prensa local, analizaremos las disputas entre dos sectores del rock de la ciudad, que sobrepasa ese conflicto y comprende distintas operaciones de construcción de criterios de distinción y de legitimidad al interior del circuito. Al mismo tiempo, analizaremos cómo la movilización de categorías situacionales por parte de los músicos, da cuenta de operaciones de autoadscripción y heteroadscripción desplegando un reclamo en torno a la demanda por reconocimiento.

En el sexto capítulo, *Hay un monstruo que los mata o los compra*²³. **El rol de las agencias estatales en el circuito de rock platense**, con el objetivo de recomponer y analizar la trama de sentidos y tensiones que tienen lugar en el vínculo entre el agente estatal municipal y los músicos del rock local, tomaremos escenas del festejo por el aniversario de la ciudad, el concurso municipal *Vamos las bandas* y el Festival *Provincia Emergente* en dos de sus ediciones. Aquí nos interesa analizar la posición de los músicos y del agente estatal frente a determinados eventos y debates en torno a la música de la ciudad y a la cultura de la ciudad, así como también realizar un aporte en torno a la redefinición del vínculo entre rock y Estado a partir el gobierno kirchnerista.

Por último en las conclusiones, lejos de intentar recopilar los aportes de cada capítulo, nos interesa dejar planteados algunos ejes de análisis que se desprenden del proceso de investigación y que realizan aportes para pensar más allá del caso de estudio en particular. De este modo, nos dedicaremos a presentar los avatares de las categorías con las que trabajamos; luego mostraremos algunas dimensiones de análisis que alumbran debates del campo de estudios sobre rock. En tercer lugar, repondremos algunas operaciones que se tornaron claves en la configuración del circuito y que permiten pensar en otras prácticas artísticas culturales. Finalmente, presentaremos algunos ejes que constituyen líneas futuras de indagación, así como aspectos de la investigación a profundizar.

²² Fragmento de la canción “Ladran Sancho!” de la banda de rock platense *Sueño de Pescado*.

²³ Fragmento de la canción “La voz del Leviatán” de la banda de rock platense *Che Payaso*.

Somos el pasado en el futuro. La construcción de la tradición en el rock platense.

1.1 Introducción

Como señalamos en la introducción de esta tesis, nos proponemos como objetivo general de esta investigación analizar los consensos, las disputas y tensiones que tienen lugar en la configuración del circuito de rock platense. Una de las dimensiones en que estas tensiones y luchas se hacen presentes es en torno a la construcción de la tradición del rock local. En este capítulo, analizaremos entonces ese proceso de construcción de la tradición del rock platense. Se trata de indagar en aquellas omisiones y exclusiones que tienen lugar en todo proceso de tradicionalización, en el marco de una de las hipótesis que esta tesis sostiene: mostraremos cómo en las operaciones que tienen lugar en la configuración del circuito, en este caso en el proceso de tradicionalización, hay actores que buscan marcar como legítimos determinados principios, sentidos y propuestas estéticas, así como trazar las fronteras del rock local.

Siguiendo a Williams (1997) la tradición refiere a una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado que resulta poderosamente activo dentro de procesos de identificación cultural y social; se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro. Como afirma el mismo autor, el proceso de selectividad de tradiciones implica que, a partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son rechazados o excluidos; “así la tradición es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar, y en la práctica la misma ofrece un sentido de predispuesta continuidad” (1997:138).

Consideramos que para analizar este proceso de construcción de una tradición tenemos que desplegar cada una de las operaciones que tienen lugar en el mismo. Si bien nos remontaremos al surgimiento de la expresión “rock platense” -tomando ese momento como un punto de partida- haremos referencias al período previo a la proliferación de la expresión, pero también y sobre todo analizaremos la tradición desde las gramáticas hoy disponibles. Con esto queremos decir que analizaremos el modo en que desde el “hoy” (el tiempo presente de la investigación) se produce la tradición, la cual no solo involucra una temporalidad más amplia, sino que opera sobre la temporalidad. Es importante

señalar que la tradición no es un proceso del pasado, sino una operación de selección presente; por lo que para otros presentes, puede encontrarse otra tradición.²⁴

La primera de las operaciones que consideramos clave en este proceso de construcción de la tradición del rock local tiene que ver con el surgimiento de la expresión “rock platense”, su instalación y su proliferación. Una vez identificado este proceso, que será presentado en el apartado que sigue a esta introducción, nos dedicaremos a analizar las fuentes desde el momento presente, a identificar los modos en que la historia del rock platense es narrada “hoy”. Luego presentaremos aquellos mecanismos utilizados desde el relato para generar un “nosotros”, indagando en los requisitos para integrar esa comunidad, pero también rastreando aquellos límites que se colocan para diferenciarse de los “otros”. Otra de las operaciones que consideramos que tienen lugar en el proceso de construcción de la tradición de rock platense es la elaboración de un imaginario acerca de las características del rock local, un conjunto de representaciones que busca establecer las particularidades del mismo. Por último, otra de las operaciones que hemos identificado es la creación y reproducción del carácter mítico del rock platense, lo que sirve para legitimar la tradición pero también, como sostiene Williams (1997), para ratificar el presente y delinear los rasgos del rock del futuro imponiendo horizontes normativos concretos.

No nos interesa entonces reconstruir la historia del rock en la ciudad, sino describir y analizar el modo en que esa historia es relatada por diversos actores, prestando atención a dos dimensiones: por un lado, colocando el foco en analizar cómo se construye esa narrativa desde el presente hacia el pasado, tratando de reconstruir las representaciones que allí operan; y por otro lado, preguntándonos cómo a partir del uso de la tradición se construye rock platense hacia el futuro, es decir, atendiendo a los lineamientos normativos y prescriptivos acerca de cómo debería ser o qué características debería tener el rock que vendrá.

Hemos identificado que la construcción de la tradición del rock platense implica otorgarle al rock local un carácter de distinto y específico, atravesando las preguntas y las inquietudes por su distinción y su particularidad a la mayoría de las fuentes consultadas,

²⁴ Cabe señalar como aclaración metodológica que si bien las fuentes abarcan un amplio período temporal durante el cual la escena del rock platense se modificó notablemente –en dimensiones como el aumento de cantidad de bandas, de espacios disponibles, de programas radiales y revistas, eventos, entre otros-, la narrativa persiste a lo largo de este período presentando preguntas, imaginarios, narradores e hipótesis en común. En este sentido es que hacemos uso de las fuentes, no pretendiendo mostrar que la escena se mantiene sin modificaciones –cuestión que sería falsa-, sino que las preguntas e interpelaciones se mantienen a largo del período.

hasta llegar a ser también tópicos de programas de radios, motivación para realizar documentales, escribir notas y hasta realizar actividades especiales en festivales de la ciudad. Esto será fundamental para comprender todas las operaciones que mencionamos recientemente y desarrollaremos en profundidad a lo largo del capítulo. ¿En diálogo con quién se está construyendo la tradición del rock platense? ¿Qué rasgos y características buscan señalar como distintivos y legítimos los cronistas y autores de las fuentes consultadas? ¿Qué principios operan al realizar inclusiones, omisiones o exclusiones de versiones de ese pasado? ¿Cuáles son los vínculos entre el pasado, el presente y el rock del futuro? ¿Qué sentidos, propuestas y principios predominan en la receta del rock del futuro? ¿Hay alternativas frente a la tradición hegemónica?

Para dar cuenta de estos objetivos y preguntas nos dedicaremos en primer lugar a analizar el surgimiento y proliferación de la expresión rock platense, poniendo atención a los distintos factores que hicieron esto posible; en segundo lugar presentaremos dos convenciones utilizadas para referir al rock platense que hemos detectado en la revisión de las fuentes. Luego analizaremos el señalamiento por parte de la prensa de un origen común del rock platense, que permite hablar de comunidad. Seguido trabajaremos sobre las representaciones del rock platense en diversas fuentes. Y, por último, mostraremos como la selectividad de la tradición opera normando el rock del futuro.

Para dar cuenta de estos objetivos y preguntas trabajaremos con un corpus de fuentes provenientes del periódico de tirada nacional *La Nación*²⁵, la revista *Rolling Stone*, los diarios locales *El día* y *Hoy*, el periódico de prensa especializada *De Garage*²⁶,

²⁵ Con respecto a las fuentes utilizadas cabe aclarar que para el diario *La Nación*, *Hoy* y *El día* utilizamos la búsqueda de la expresión “rock platense” a través de sus páginas web. Las notas en formato digital comienzan en los tres periódicos a fines de la década del noventa. Por lo tanto, la información aquí utilizada comprende el período que comienza en la fecha señalada hasta el año 2017.

²⁶ *De Garage*, diario de rock, nace en la ciudad de La Plata en el año 2007, dirigido por Juan Barberis, periodista local conocido por su desempeño en otros medios como la Revista *Rolling Stone*. El staff estaba integrado por cronistas y fotógrafos en vinculación estrecha con el mundo universitario platense. En el año 2014 el colectivo que llevaba adelante el proyecto decide dejar de realizarlo. De este periódico, hemos realizado la revisión de todos los diarios, de carácter mensual, para todo el período de su existencia, desde al año 2007 al 2014.

el documental *Pequeña Babilonia*²⁷, fuentes secundarias de páginas web, programas radiales, blogs, notas en otras revistas²⁸ y distintas producciones académicas^{29,30}.

Con respecto específicamente a las fuentes locales consultadas (producciones académicas, diarios *El Día y Hoy*, *De Garage*, *Pequeña Babilonia* y algunos foros y

²⁷ *Pequeña Babilonia*, como mencionamos en una nota aclaratoria en la introducción de esta tesis, es un documental realizado por la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, producido por Hernán Moyano en el año 2014. Trata específicamente sobre la escena del rock platense en democracia y está conformado por tres partes. La primera parte que utilizamos en esta tesis, y la única publicada hasta el momento, se detiene en el período que va desde principios de los años ochenta hasta la década del noventa.

²⁸ Los blogs, programas radiales, algunas otras revistas y páginas de internet que irán apareciendo a lo largo de este capítulo fueron consultados específicamente para este fin, llegando a ellas por medio de referencias de diversas notas en periódicos y producciones académicas.

²⁹ Reconstruir el estado del arte sobre el rock platense no es tarea fácil si consideramos que las fuentes orales también contribuyen a conformar el corpus de producciones que tematizan el tema. Del rock platense se dice mucho, es un tema que, al menos dentro de la ciudad, tiene un protagonismo y una vigencia asombrosa. Cabe resaltar que, como ya mencionamos, del rock platense se dice mucho más de lo que se escribe. Es un tema recurrente en numerosos programas y frecuencias radiales, pero aquí trabajaremos fundamentalmente sobre las producciones escritas. Si bien podemos afirmar que los primeros registros datan de los años sesenta, recién encontramos producción académica sobre el tema a finales de la década del noventa. En este sentido, estas producciones que iremos citando, si bien constituyen el estado de la cuestión de nuestra investigación, también son tratadas como objeto de estudio en la medida en que habilitamos ese corpus como objeto posible de indagación con la mirada puesta en encontrar allí regularidades en los interrogantes y modos de mirar compartidos en consonancia con la prensa que aborda la cuestión. Cabe resaltar que hemos encontrado más material que el que citamos que tematiza al rock platense, sin embargo no respondían a los objetivos de este capítulo. Por ejemplo, existen varias producciones de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP en donde se analiza alguna banda de rock platense en particular, o algún sector del público, o un programa de radio. Como no aportaban a las discusiones que nos interesa presentar aquí, no fueron utilizadas.

³⁰ Las notas seleccionadas para la realización de este capítulo, tanto de los periódicos de tirada nacional como para los casos de prensa especializada, blogs, documentales y el resto de las fuentes mencionadas comprenden el período 2005-2017. Si bien para el caso de los diarios de tirada nacional la búsqueda se remontó a la década del noventa, y es allí donde pudimos observar el crecimiento del uso de la expresión “rock platense”, las que hemos seleccionado para trabajar los tópicos propuestos pertenecen al período mencionado. Por fuera de este período donde se incluyen el grueso de las notas, hemos utilizado otras dos notas: una de ellas corresponde a la edición del año 1978 de la Revista *Pelo*, y la otra a una edición de mediados de la década del ochenta del periódico local *La Gaceta Hoy*, que serán referenciadas oportunamente. Hemos utilizado dos criterios para la selección de fuentes. Para los periódicos de tirada nacional hemos utilizado los buscadores disponibles para los períodos que se encuentran digitalizados; para el diario *De Garage* hemos revisado todas las ediciones de su período de existencia. Ahora bien, el otro criterio que hemos utilizado para rastrear los materiales responde básicamente a un muestreo de tipo bola de nieve que, como sostienen Marradi et al. (2007) se utiliza cuando “a partir de uno o unos pocos contactos iniciales, y valiéndose de las redes personales de los mismos, se busca ampliar progresivamente el grupo de potenciales entrevistados que compartan aquellas características que los hacen minoritarios o poco visibles y accesibles” (2007: 222). Sin embargo, nosotros lo hemos aplicado para el trabajo con fuentes (y no con personas), identificando y relevando aquellas menciones que se realizaban en esas notas y yendo a buscar las mismas que luego se convertirían también en fuentes con las que trabajamos. O sea, hemos realizado una “cadena de libros”. Así, los primeros acercamientos a las notas periodísticas nos iban llevando a consultar otras a las que hacían referencia, o daban cuenta de momentos importantes que no podíamos dejar pasar y su búsqueda conducía nuevamente al descubrimiento de otras fuentes relevantes. Asimismo, algunos blogs y el documental *Pequeña Babilonia*, así como el diario *De Garage*, son fuentes presentes en las voces de actores que hemos entrevistado para esta investigación, y en esos casos se aplicó el muestreo de bola de nieve estrictamente como describe el autor citado.

páginas web) debemos aclarar que las mismas tienen la característica de presentar cierta circularidad: se potencian, se retroalimentan y encuentran eco en tanto los cronistas ocupan múltiples y cambiantes posiciones que se superponen. De este modo, podemos encontrar a un Comunicador Social egresado de la Universidad Nacional de La Plata que realiza una columna de opinión en un programa de radio local, que a la vez es miembro de una banda de rock platense y que realiza una investigación de posgrado sobre la historia del rock en la ciudad de La Plata. Mencionamos esto para señalar la circularidad de saberes e ideas, pero también para mencionar que, como mostraremos más adelante, la expresión rock platense empieza a ser usada cada vez con mayor frecuencia en la prensa, pero también lo hace en nuevos espacios. Así trasciende el interés del mundo de la comunicación y llega a ser un tema adoptado por distintas disciplinas de las Ciencias Sociales, que empiezan a preguntarse cada vez con mayor asiduidad por el circuito de rock local, su historia, sus particularidades y sus características.

Sin embargo, esta aclaración no constituye una característica específica de nuestro campo de estudio. Como sostiene Donozo (2012), por ejemplo, la posición desde la cual escriben los responsables de las publicaciones de revistas de música en Argentina muchas veces se superpone con otras funciones, ya que las revistas pueden estar hechas también por músicos, productores, docentes o funcionarios, y no simplemente por meros cronistas. En esta misma línea, refiriéndose a las revistas de rock en Argentina, Zabiuk (2007) señala que periodistas y músicos forman muchas veces parte de lo mismo, “pudiendo ser según el momento, managers o público, organizadores de recitales o comentaristas de los mismos en las publicaciones, escritores de gacetillas o críticos de discos” (2007:45). Y es esa característica, según la misma autora, la que signa a la prensa de rock en nuestro país desde los comienzos de la historia del rock.

En este sentido, y teniendo en cuenta esta superposición de discursos y espacios, consideramos en consonancia con Donozo (2012), que la prensa -y en particular las revistas de música- además de ser una fuente invaluable para el conocimiento de la producción musical y parte activa e influyente de la industria de la música, no solamente registran o difunden la actividad musical, sino que también participan del campo y ejercen influencia sobre los otros actores del medio a través de sus opiniones o críticas. Asimismo, ejercen dicha influencia mediante la selección y omisión de temas, personajes y problemáticas a abordar, y apoyan o censuran iniciativas, corrientes estéticas, géneros musicales o tendencias. En este sentido es que consideramos que entre los materiales producidos por la prensa y las producciones de índole académica existe una circularidad

de saberes, ideas y sentidos que, como sostiene Lindón (2007), operan como representaciones que tienen la capacidad de influir y orientar las prácticas y los discursos.

1.2 Surgimiento, instalación y generalización de la expresión rock platense

Si bien en 1978 la Revista *Pelo*³¹ ya utilizaba la expresión “rock and roll platense” para referirse a una de las bandas legendarias de la ciudad de La Plata, deberán pasar unos cuantos años para que comience a predominar en nuestro lenguaje diario la noción de rock platense.³² Hoy convertida en una expresión de uso cotidiano, incorporada al sentido común platense con significados y usos diversos, fue en los noventa cuando este modismo comenzó a proliferar en los discursos de la prensa -gráfica y oral-, en las producciones académicas y en los usos discursivos de los mismos actores que tenían algún grado de vinculación con el circuito de rock local. Es en esta década cuando la expresión comienza a circular con mayor intensidad a partir de que desde una mirada externa a la ciudad comienza a observarse y nombrarse este circuito. Lo “platense” es nominado como tal no desde la localía, sino desde una mirada foránea que comienza a nombrarlo como un otro, como algo distinto y particular a otros circuitos de rock del país. De esta manera, es común encontrar la expresión rock platense en los periódicos de mayor tirada nacional, pero también en redacciones y estudios de radio desde donde era contada la historia del rock nacional: así, el plano de referencia sobre el que se comienza a contar y a dar cuerpo a la expresión “rock platense” es la ciudad de Buenos Aires, y en particular algunos periodistas y cronistas que sirvieron como agentes culturales fundamentales para retroalimentar el vínculo entre la ciudad de La Plata y Buenos Aires. Tal es el caso de Daniel Melero, “uno de los músicos más importantes del rock argentino no tanto por su reconocimiento masivo, sino por su labor en la escena independiente y su distinción en el universo del *underground*” (Secul Giusti, 2016: 267), quién no solo funcionó en la década del noventa como una de las figuras claves que supieron conectar³³ a la ciudad de Buenos

³¹ La expresión aparece en una nota titulada “Debuta banda platense de rock teatro” de la Revista *Pelo*, N°101 de septiembre de 1978. Específicamente en el cuarto renglón del cuerpo del texto aparece la expresión “rock and roll platense”. La revista *Pelo* fue una revista fundada por Daniel Omar Ripoll en la década del setenta en la ciudad de Buenos Aires, y se dedicaba específicamente a la música rock.

³² A mediados de los años ochenta en el periódico local *La Gaceta Hoy* también se puede encontrar la expresión rock platense en una nota titulada “Lo importante es crear un movimiento de rock platense”, donde se presentaba una entrevista al grupo local *Vulcano*.

³³ Daniel Melero, nacido en la ciudad de Buenos Aires en 1958, es un músico, compositor, y productor argentino que constituye una de las piezas claves en la historia del rock argentino. Entre tantas otras tareas realizadas, para el momento que estamos detallando -la década del noventa- Melero se encontraba produciendo a bandas de rock como *Babasónicos* y *Los Brujos*, además de profundizando su carrera como

Aires con la Radio Universidad Nacional de La Plata³⁴, sino que también desde la actualidad funciona desde esa mirada externa como un legitimador de algunas corrientes del rock platense.

Sin embargo, este suceso que tiene lugar en las redacciones³⁵ externas a la ciudad, no tiene que ver solo con la presencia de actores clave, ni se dio de manera aislada, sino que el surgimiento y expansión de la expresión rock platense tuvo lugar en un entramado de factores que generaron un clima de época propicio y habilitador de este suceso.

1) El primero que reconocemos tiene que ver específicamente con las transformaciones generales de la estructura social Argentina en la década del noventa. Los años noventa traían consigo el comienzo del neoliberalismo, la primacía del mercado, la flexibilización laboral, el corrimiento del Estado y la pauperización de la vida para amplios sectores sociales. Los cambios económicos y sociales que arrancaron en los setenta y se acentuaron en los noventa, según Svampa (2005), reconfiguraron el mundo popular urbano. Marcado por la desindustrialización, la informalización y el deterioro de las condiciones laborales, este conjunto de procesos fue trazando una distancia creciente entre el mundo del trabajo formal y el mundo popular urbano, cuyo corolario fue tanto el quiebre del mundo obrero como la progresiva territorialización y fragmentación de los sectores populares. Svampa (2005) sostiene que este proceso fue sintetizado por la sociología argentina contemporánea como “el pasaje de la fábrica al barrio”; señalando así el ocaso del universo de los trabajadores urbanos y la emergencia del mundo comunitario de los pobres urbanos. Así, según Svampa (2005), frente a la implementación de una serie de reformas estructurales encaminadas a abrir la economía, privatizar las empresas públicas, descentralizar la administración pública y controlar la mano de obra mediante la flexibilización laboral, emergen nuevas formas de resistencia colectiva y cambios que afectan los procesos de redefinición de la subjetividad en las sociedades contemporáneas. A esto hay que agregarle, según la misma autora, las consecuencias que tuvo la expansión de las industrias culturales en el proceso de socialización de las clases populares, en la medida en que estas industrias fueron portadoras de nuevos modelos de

musico. Este dato sobre la conexión de Melero con la *Radio Universidad*, fue otorgado generosamente por Sergio Pujol, en una instancia académica en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales (FAHCE-UNLP).

³⁴ En adelante llamaremos *Radio Universidad*, tal como es llamada en la ciudad, a la Radio Universidad Nacional de La Plata. La misma será presentada y caracterizada en el siguiente capítulo.

³⁵ La proliferación de la expresión rock platense en las redacciones porteñas llegaba de la mano de la generación de bandas que protagonizaba el circuito en ese momento (década del noventa): *Peligrosos gorriones*, *Las Canoplas*, *Elefante Violeta*, *Victimas del Baile*, *Estelares*, *Guasones*, *Embajada Boliviana*, *Mister América* y *Las Canoplas* conformaban el grupo de las bandas con mayor actividad en la ciudad de La Plata en la década del noventa.

subjetivación que no estarían anclados ni en la relación con el trabajo ni en la conciencia política peronista, sino más bien en la pura identificación con nuevas pautas de consumo. De este modo, Svampa (2005) sostiene que en la medida en que el trabajo concebido como precario e inestable, deja de ser el principio organizador en el proceso de afirmación de la subjetividad, otros componentes, ligados al consumo, y sobre todo, a los gustos musicales, adquieren mayor peso. “Los modelos que cobran importancia en los procesos de construcción de las identidades se distancian de los roles sociales y profesionales (con los cuales se establece una relación instrumental), y remiten cada vez más a nuevos registros de sentido centrados en el primado del individuo, en la cultura del yo y en los consumos culturales, fomentados por las subculturas juveniles” (Svampa, 2000:135).

2) En segundo lugar, ubicamos las modificaciones que tienen lugar en el campo de la música, movilizadas por las transformaciones generales descritas anteriormente. Por un lado, la apertura y vínculos estrechos con el exterior -y principalmente la paridad cambiaria- posibilitaron el acceso de las clases populares a la compra de instrumentos musicales, la llegada de una mayor cantidad de música extranjera y la instalación de sucursales de las grandes discográficas en nuestro país. Como sostiene el investigador Claudio Díaz (2015), si bien la música popular se vio atravesada por la lógica de la industria cultural desde mediados del siglo XX, en los noventa esa lógica se hizo dominante: espectacularización, grandes recitales, festivales y acentuación del sistema del músico como estrella. Al mismo tiempo, “en muchos campos de la música popular, se fueron desarrollando formas organizativas y propuestas estéticas que desafiaron esa lógica y acentuaron otros tipos de relación del público con la música y los músicos” (Díaz, 2015). Como ha mostrado Semán (2006a) en los noventa opera en nuestro país una situación histórica y económica muy especial, en donde se combina la proyección que alcanzó por diversas vías el rock en el mundo popular con la facilitación del acceso a equipos de ejecución y producción musical. “Los medios de producción de lo masivamente legítimo se socializaron a través de un mercado de acceso fácil que a su vez permitía la proliferación de cientos de bandas por doquier” (2006a:72). Otro de los factores que Semán (2006a) agrega para comprender este fenómeno de “popularización” del rock, o surgimiento del llamado “rock chabón”³⁶, es la formación en el área

³⁶ El rock barrial, también llamado “rock chabón” (nombre puesto por la prensa, proveniente del lunfardo *boncha* que significa tonto) refiere a un estilo surgido en la década de los noventa que se diferenciaría del rock nacional clásico principalmente por un clivaje social y geográfico (Semán y Vila:1999; Semán: 2006a y 2006b). Para Salerno (2007) estos términos indican que este estilo carecería de toda pretensión de voluptuosidad, elegancia y virtuosismo. “Pero, marcan, aún más, los parámetros estéticos e ideológicos de

metropolitana de poblaciones compuestas por migrantes recientes de origen provincial, cuyos hijos no necesariamente encontraban en la tradición musical de sus familias un medio de expresión. “Esta situación no debe pensarse en términos de la ausencia de tradiciones o del abandono automático de las mismas sino, más bien, en la fuerte competencia entre la socialización primaria y la secundaria, entre el hogar y la esquina del barrio (...)” (2006a:72). La emergencia de estos nuevos sectores en el rock nacional también conforma otro afuera constitutivo sobre el que el rock platense va a tratar de diferenciarse. Como veremos más adelante, las representaciones sobre la imagen del rock platense insisten en remarcar su carácter de clase media, universitaria, profesional y estatal como uno de los principales rasgos que le dan la particularidad al circuito local. En este sentido, el Conurbano Bonaerense se suma a la ciudad de Buenos Aires como otro de los nodos de referencia en base a los cuales el circuito platense busca distinguirse.

A este proceso de llegada de nuevos sectores al rock nacional, Semán (2006a) agrega que las bandas musicales conformadas por personas provenientes de estos sectores populares, comenzaron a adquirir habilidades administrativas que les permitían no solo

quiénes nombran. Siempre que se usó la expresión rock para nombrar a un género/estilo rockero fue para marcar que tenía algo de impuro” (2007:4-5). Por su parte Pujol (2007a) sostiene que en la escena de rock chabón se destacan las letras de inspiración barrial con giros del habla popular y un discurso musical de rango más bien limitado. “Se trata de una línea naturalista de representación, quizás derivada- si buscamos genealogía- de aquel primer realismo urbano de Manal (...) a cuatro décadas de su nacimiento el rock en Argentina comienza a reconocerse en los sectores populares. Podríamos decir que hay una ‘proletarización’ de la cultura rock” (2007a: 177). Salerno (2007) distingue como atributos principales de esta vertiente del rock los siguientes: a- en el desarrollo de los conciertos el público adquiere un tipo de protagonismo particular; b- independencia: autogestión de sus conciertos, la grabación y distribución de sus discos; c- mantiene al cuerpo y al baile como dimensión lúdica durante los recitales y/o su escucha, instancia que hizo su aparición en el “rock nacional” durante la década de 1980. Además se puede observar el uso de banderas; la presencia de cánticos diversos desde apoyo a la banda a las clásicas entonaciones contra los militares y la policía. Semán y Vila (1999) sostienen que la prensa especializada, al tiempo que imponía la etiqueta de “rock chabón”, comenzó a percibir que ésta era la emergencia de un rock callejero, chabón, futbolero, nacional y popular, “y al que nosotros denominaremos como rock argentinista, suburbano y neo-contestatario” (1999: 225). Para Pujol (2007a), algo novedoso e imposible de pensar para otras épocas del rock, es su nacionalismo popular: la presencia de banderas argentinas, así como una apelación más o menos directa al imaginario del tango y del folklore. Dentro de esta vertiente podemos señalar a las siguientes bandas: *La Renga*, *Los Piojos*, *Viejas Locas*, *Ratones Paranoicos* y a los *Redonditos de Ricota* a quienes, según Semán (2006a), a fines de los años ochenta comenzó a visitarlos otro público, transformándose así en emblema del rock chabón “en una curiosa y radical operación de transformación de una banda por su público” (2006:66). Desde el punto de vista musical Semán (2006a) sostiene que en sus inicios el rock chabón reflejaba la sonoridad punk, la de los *Rolling Stones* o la de *Patricio Rey y sus redonditos de Ricota*. Mientras que “las formaciones actuales se identifican con el sonido Stone practicado por bandas argentinas que a través de una o dos generaciones los han imitado. Así, los actuales grupos del ‘rock chabón’ tienen a los Stones por abuelos venerables, están influidos por aquellos grupos que imitaron su estilo en la Argentina y han constituido una especie de mediación: el “rock chabón” puede concebirse como un sonido Stone de tercer o cuarta generación” (2006a:69-70). Cfr. Salerno y Silba (2005, 2006); Rodríguez (2006); Benedetti (2008); Semán y Vila:1999; Semán: 2006a y 2006b; Molinari (2003); Marchi (2005); Garriga y Salerno (2008); Garriga Zucal (2008); Alabarces (2008); Rozengardt (2008); Cingolani (2011).

formar sus bandas sino estabilizar circuitos de shows ante empresarios que exigían un mínimo de público que ellos cumplieran en presentar. Con estos nuevos públicos, según la perspectiva del mismo autor, el rock fluyó de la periferia a la metrópoli. “Si en el Gran Buenos Aires se imitaba y se recibía a las bandas de la Capital o hacían de la Capital su epicentro, ahora las cosas habían cambiado: algunos locales under de la Capital comenzaron a recibir alborozados la contundencia y el público del creciente rock plebeyo” (2006a:74).

3) En tercer lugar, ubicamos los fenómenos de profesionalización e institucionalización que tuvieron lugar en el rock en general y en el rock platense en particular. Los cambios que relatamos para el punto anterior tuvieron su correlato en el crecimiento y complejización del circuito con la proliferación de diversas instituciones como radios, revistas, periódicos, canales de televisión y otros soportes y medios que se dedicaban específicamente a tematizar al rock y de este modo hacían crecer y visibilizar el circuito en una escala mayor.

Para el caso de la producción editorial, la proliferación de las revistas destinadas al rock en nuestro país durante la década del noventa no deja por fuera a la ciudad de La Plata, que es caldo de cultivo también para la aparición de revistas que se dedican al rock local, entre las que se encontraban *Bongó*, *El Avispero* y *La Plata Rock*^{37.38} Un gran número de periodistas vinculados al circuito de rock de la ciudad reconocen que el soporte más importante y trascendente de la década del noventa en la ciudad fue el *Suplemento Joven* del Diario *El día*, creado en 1991 por Oscar Jalil³⁹. Destacado por su perdurabilidad, constancia y reconocimiento de bandas alejadas del rock “más

³⁷ “*La Plata Rock* funcionaba como el órgano del Consejo del Rock, un organismo desde el municipio para, en cierta forma, canalizar las inquietudes de los músicos, pero también para llevarlo para el lado político.” (Arias, 2015:35)

³⁸ Si bien una de las primeras revistas destinadas a la difusión de música joven -*Pinap*- surge en la década del setenta, y le siguen *La bella Gente-Cronopios*, *Pelo* y *El expreso imaginario*; en la década del noventa los ejemplares de revistas que tematizan al rock crecen en gran magnitud, pudiendo encontrar entre ellas a *Zaff!!!*, *Pan Caliente*, *Hurra*, *Rock Superstar*, *Humor*, *Cerdos y Peces*, *El Musiquero* y *Cain*.

³⁹ Oscar Jalil es periodista, nació en Mendoza en 1962 y reside desde pequeño en la ciudad de La Plata. Trabaja desde el año 1998 en Radio Universidad, cuando es convocado a coordinar un proyecto que nace desde la nueva dirección, en vinculación con la Facultad de Periodismo de la UNLP, que tenía que ver con darle más lugar al rock de la ciudad, a la multidisciplinariedad y al sector juvenil. Desde 1991 hasta el año 2000 trabajó en el diario *El Día* dirigiendo el *Suplemento Joven*. A mediados de los noventa comenzó a escribir en otros medios periodísticos (fue uno de los integrantes del staff de la Revista *Bongó*, que confeccionó tres ediciones, una en el año 1993, otra en 1994 y la última en 1995) y a fines de la década y principios de los dos mil comienza a trabajar como cronista en las revistas de prensa especializada de tirada nacional *Los Inrockuptibles* y *Rolling Stones*. Durante los años 2008 a 2012 tomó la dirección del Centro Cultural Islas Malvinas, donde realizó diversas actividades en conjunto con la radio Universidad. En el año 2012, a partir de una propuesta de la editorial *Planeta*, edita la biografía de Luca Prodan. Oscar Jalil es reconocido como referente dentro de la prensa especializada en música tanto en la ciudad como fuera de ella.

comercial”, la prensa especializada ubica al *Suplemento Joven* “como el producto de mayor trayectoria en el ámbito platense seguido por *De Garage*” (Arias, 2015:35).⁴⁰

Como afirma Semán (2006a) la masificación del circuito posibilita la emergencia de un público interesante para la escala de emprendimientos musicales de variados formatos y escalas dentro del rock, como por ejemplo la creación de radios dedicadas exclusivamente a los sectores populares. En esta línea, otra de las instituciones en las que creció abismalmente la tematización del rock en nuestro país en la década del noventa fue en la radio, mediante “la aparición de emisiones especializadas” (Alabarces, 1995:89). Si bien, como sostiene Pujol (2007a), el papel de la radio fue fundamental no solo para el rock sino para toda la música pop desde mediados de los cuarenta, hubo que esperar hasta mediados de la década del sesenta para escuchar los primeros programas de rock en la Argentina y hasta los años ochenta para presenciar el nacimiento de la primera radio de rock en el país, la *Rock and Pop*, fundada en Buenos Aires en el año 1985.⁴¹ Sin embargo, en la década del noventa las emisoras de radio que incluían en su programación programas de rock nacional crecieron notablemente. Externas a la ciudad de La Plata podemos agregar a *Radio Continental*, *Radio Alfa*, *Radio del Plata*, *Radio Rivadavia* como algunas de las que tenían al rock como un tema propio de la programación y para el caso platense podemos mencionar a la *Radio Universidad*, *Radio Provincia*, *Radio Capital*, *Radio Futura*, *Keops* y *Cielo*, entre otras.

Otro elemento que cobra gran visibilidad también en la década del noventa son los canales de televisión *MTV* y *Much Music*, con programas dedicados exclusivamente al rock, donde se podían ver entrevistas a distintos músicos, coberturas de recitales, fechas próximas de eventos, pero principalmente el furor de la época representado por los videos clips⁴² de bandas nacionales e internacionales.

4) Un cuarto factor que reconocemos como clave para dar cuenta de este clima de época de los años noventa en donde la expresión rock platense se viraliza y convierte en

⁴⁰ Para ampliar información acerca de las revistas nombradas, como para conocer las revistas que protagonizaron el circuito en la década del dos mil remitirse a Arias (2015).

⁴¹ Pujol (2015) sostiene que antes de abril del 82, el rock tenía un espacio reducido en las programaciones radiales. “Dentro del prime time, el único conductor que lo programaba con entusiasmo era Juan Alberto Badía. Luego había audiciones que incluían alguna sección de rock nacional, pero generalmente dentro de columnas periodísticas especializadas, como las que hacían Alfredo Rosso o Miguel Grinberg. Mientras el rock originario —el de Estados Unidos e Inglaterra— disponía de espacios más amplios, la producción nacional debía conformarse con cuotas de programación muy limitadas” (2015: 5).

⁴² Para ampliar información acerca de la historia del video clip y su vínculo con el rock remitirse a Alfonso y Lattenero (2007).

depósito de preguntas y misterios es la formación y crecimiento de distintos campos temáticos al interior de las Ciencias Sociales.

Uno de ellos es el campo de estudio en juventudes. El creciente interés acerca del mundo del rock, no solo en la ciudad, sino en la escena nacional, tiene que ver también con la atención que se comienza a depositar sobre la cuestión juvenil⁴³ a escala latinoamericana, ya que los primeros trabajos sobre el rock fueron abordados desde el clivaje etario. La UNESCO en 1985 declara el Año Internacional de la Juventud, “lo que según Feixa es un importante indicador de que los jóvenes estaban siendo tematizados como un problema social en el mundo, descriptos a partir de un fuerte incremento del desempleo, dificultad para independizarse de la familia de origen para obtener la autonomía, dificultades para la inserción laboral (...)” (Chaves, Cortés, Flaster, Galimberti, Speroni: 2013:48). Como sostienen Borobia y Chaves (2009) los estudios en juventudes en Argentina se sistematizan con continuidad y periodicidad a partir de la asunción del gobierno democrático en los inicios de la década del ochenta y toman estado público a través de las primeras publicaciones en la segunda mitad de la década. Si bien entonces podemos ubicar las primeras investigaciones sobre juventud a partir de la década del ochenta, será en las postrimerías de esta década y en el transcurso de los años noventa que los jóvenes serán tomados como temática de estudio (Chaves, 2010).⁴⁴

Si bien los primeros trabajos tematizaban principalmente el vínculo entre juventud y educación y juventud y trabajo, para mediados de los ochenta y principios de los años noventa aparecen las primeras investigaciones que tematizan las prácticas culturales desde el clivaje juvenil en vinculación a distintos tópicos de la mano de Wortman (1996, 1997); Vila (1985, 1987, 1995, 1996); Semán y Vila (1999); Margulis (1994, 1996); Margulis y Urresti (1998); Alabarces (1995); Filmus (1999); Pujol (1999) y Citro (1997a,

⁴³ Cabe mencionar que la juventud se constituye como actor social y político entre finales de la década del cincuenta y principios de los sesenta. Manzano (2014) sostiene que desde la década del sesenta los jóvenes fueron protagonistas de transformaciones en los modos de procesar las relaciones familiares, de género y sexuales, y fueron partícipes de la formación de nuevas pautas de sociabilidad y de consumo. Podemos sostener que la emergencia de la juventud como un colectivo etario independiente se da en relación a tres procesos centrales: la liberación sexual, “la revolución cultural” (Hobsbawm, 1999) y la participación política. Como sostiene Hobsbawm (1999) “la juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida adulta, sino, en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo humano” (1999: 327).

⁴⁴ En “En busca de nuevas cartografías para un campo de estudios en consolidación: balance y perspectivas a seis años del informe Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006” Chaves et al. (2013) revisan ese estado del arte sobre el campo de estudios en juventudes agregando que se pueden encontrar algunos trabajos aislados sobre juventudes en la década del treinta, que se pueden pensar como un primer acercamiento al estudio del tema.

1997b, 1998, 2000) quiénes devienen en los referentes y pioneros del campo.⁴⁵ En particular para el caso del rock, las primeras investigaciones académicas encabezadas por los trabajos de Vila (1985,1987) tematizan al rock nacional pensando en la sociabilidad de la juventud durante la última dictadura militar.

También debemos señalar la importancia de los estudios sobre identidad. En la década del noventa aparecen producciones que, desde ese abordaje en particular, comienzan a analizar al rock. “Así, en los noventa, dando cuenta de aquella fragmentación del “rock nacional”, una serie de trabajos dejan de hablar de ‘movimiento’ y subcultura, para analizar la relación entre identidades sociales y rock (...)” (Aliano, 2015: 19). Aquí podemos ubicar los trabajos pioneros de Auyero (1992, 1993); Di Marco (1994); Bustos Castro (1994); Kuasñosky y Szulik (1994) y Margulis y Urresti (1998); entre otros.

Esta situación también se ve acrecentada por el crecimiento del campo de estudios sobre música popular⁴⁶ desde mediados de la década del noventa, donde comienzan a vislumbrarse nuevas investigaciones que tienen al rock como protagonista.

De este modo, la conjunción de diversos factores conforma el clima de época en donde el circuito de rock platense comienza a crecer, pero también a ser mayormente visibilizado y, lo que aquí particularmente nos interesa, es que la expresión rock platense comienza a tener un mayor uso y circulación. Señalamos anteriormente que este conjunto de factores está en relación, por un lado, a un conjunto de modificaciones estructurales que estimulan la circulación de música pero también la compra y venta de instrumentos musicales; a la conversión del rock en un fenómeno masivo que comienza a matizar su perfil ligado a las clases medias y medias altas; a la especialización y crecimiento de distintos dispositivos que colocan al rock en el epicentro, como revistas, radios y programas de televisión junto a la figura del músico de rock como estrella. Y por otro lado, a la creciente atención y florecimiento del campo de estudios en juventudes, y especialmente de aquellas primeras investigaciones que colocan al joven rockero como objeto de estudio; así como al desplazamiento en el foco de análisis, en donde muchos fenómenos en torno al rock comienzan a ser abordados en esa misma década desde el campo de estudios de identidad.

⁴⁵ A escala latinoamericana también en esta década irrumpen las primeras producciones sobre el tema que se convertirán en obras referentes durante esos años hasta la actualidad: Feixa (1989, 1995); García Canclini (1987, 1990); Britto García (1996); Urteaga (1996, 1998).

⁴⁶ Cfr Díaz (2015).

En esta línea, podemos afirmar que la década del noventa, cuando la expresión rock platense cobra visibilidad y se convierte en foco de preguntas, construcción de mitos, y criterios de distinción, se muestra con un circuito rockero en crecimiento (producción, nuevos públicos y especialización de los medios de comunicación) y con la presencia de académicos que empiezan a investigar el tema, principalmente desde el campo de los estudios en juventud e identidad.

1.3 Dos modos de organizar el relato sobre el rock platense

Una vez construida -desde el exterior- la categoría rock platense, los distintos actores del circuito empiezan una operación de búsqueda de singularidad. Cabe mencionar que la búsqueda por la especificidad, particularidad y distinción que tiene lugar en el rock platense no es exclusiva del fenómeno musical. La posibilidad de pensar al rock platense a partir de su carácter distintivo es habilitada por una operación de comparación para generar exclusividad que acompañó a la ciudad de La Plata desde su fundación. Así, López (2017) sostiene que el mito fundacional de la ciudad habla de que la misma fue diseñada antes de ser habitada, y esto le confirió cierta auricidad modernista y única. Pero por otro lado, el autor también afirma que luego de la federalización de Buenos Aires como capital nacional de la Argentina en 1880, la aristocracia bonaerense se vio urgida por la necesidad de constituir una nueva capital provincial; y en este sentido la nueva ciudad (la ciudad de La Plata) buscaría competirle a Buenos Aires, a sus brillos y su puerto con el objetivo, en un futuro cercano, de desplazarla como capital de la República (López, 2017).

En este sentido, queremos destacar que las operaciones de búsqueda de distinción y especificidad que tienen lugar en el rock platense a partir del auge (inicialmente externo) que cobra su expresión y de la visibilidad y crecimiento que experimenta el circuito en la década del noventa, tienen como elemento fundamental comprender que en esta operación la ciudad busca distinguirse de la ciudad de Buenos Aires, del circuito porteño, tal como se hizo desde la fundación de la ciudad en distintos aspectos que sobrepasan la dimensión musical. Al mismo tiempo, la construcción de ese afuera constitutivo, la ciudad de Buenos Aires como ícono de la otredad de la cual busca diferenciarse -obviamente no siempre de manera consciente ni explícita-, va acompañada de un proceso que habilita el despliegue de una serie de relatos que ubican las preguntas por lo particular en el rock platense: las dos bandas musicales (*Virus* y *Patricio Rey y sus Redonditos de*

Ricota) que vertebraron el circuito de rock nacional, dando origen a dos corrientes estéticas opuestas o disímiles -según quien lo analice-, nacieron en la ciudad de La Plata.⁴⁷

El relato sobre el origen mítico de la ciudad, sumado a este suceso que ubica a la ciudad de La Plata en el centro de la historia del rock nacional, se potenciaron mutuamente habilitando las preguntas por la distinción y la particularidad del circuito de rock platense en contraposición a la ciudad de Buenos Aires. Si desde el imaginario ubicamos a las grandes bandas de rock mundial emplazadas en grandes metrópolis, la ciudad de La Plata se alejaba de esa imagen, y en ese sentido distinguirse -y mostrar que igual podía convertirse en un gran nodo rockero- constituía una necesidad. Justamente en torno a esto se desataron esos aires de misticismo, exclusividad y distinción que, como veremos más adelante, llevaron a construir un conjunto de representaciones del rock platense en vinculación directa a características estructurales de la ciudad, como la Universidad, la fuente de empleo Estatal y la escala urbana, entre otras.

Buscando las explicaciones que se han dado a la pregunta por la especificidad del rock local hemos detectado ciertas regularidades, pero también tensiones y disensos, en los modos de acercarse a definir y caracterizar a este circuito. De la revisión de los materiales de prensa y de las producciones académicas pudimos construir dos grandes convenciones utilizadas al momento de referir al rock platense. Por un lado, el rock platense aparece como un cuerpo vivo, un organismo del cual uno podría determinar su ADN, sus genes y rastrear un linaje. Por otro lado, se presenta al rock platense como un producto histórico, poniendo énfasis y vinculando de modo permanente el pasado con el presente y con el futuro a partir de menciones a la tradición rockera local, a referentes del circuito de distintos momentos históricos y a etapas fundacionales consecutivas que se ubican como antecesoras del circuito actual.

Con respecto al primer modo, uno de los integrantes de *Vulcano*, grupo de rock de la década del ochenta, cuando en el documental *Pequeña Babilonia* se lo interroga sobre la particularidad del rock local, expresa que “el gen de la Plata es muy diferente”. Esta primera convención narra la historia del rock platense de un modo estático, en donde habría algo en ese rock que permanecería inmutable, se transmitiría de generación en generación y sería potencialmente determinable. En esta línea son numerosos los materiales en los que se habla de la “esencia” del rock platense, una especie de carga

⁴⁷ Este afuera constitutivo opera en las distintas vertientes del rock de la ciudad de La Plata. Como sostiene Boix (2015b) para el caso del indie platense, en sus primeros pasos en la ciudad éste también buscaba diferenciarse del indie de la ciudad de Buenos Aires.

definitiva que también sería heredable o trasmisible. Sobre todo, se pone el acento en señalar cómo esta esencia se mantiene intacta desde las primeras tradiciones de rockeros platenses hasta la actualidad. La noción de esencia les da a los narradores la posibilidad de conectar el pasado con el presente, colocando principalmente el peso sobre la tradición en la configuración del circuito actual. De este modo, en el blog *Cazador Oscuro* que dedica varias publicaciones a tematizar sobre rock platense, en una nota que comienza con la imagen en primer plano de Federico Moura, líder de la actualmente legendaria banda *Virus*, se sostiene lo siguiente

“ocurre que lejos de anular las estéticas, la particularidad del rock local es que históricamente unificó y complementó a unas con otras, situación que permite percibir una variedad de propuestas musicales que forman parte del legado que le imprimieron, al rock en particular, las costumbres culturales del medio local. En principio, porque la esencia del rock platense integró desde siempre a la música, al cine y al teatro, fogueado por el pulso de la vida universitaria en las calles y los rincones de la ciudad”.⁴⁸

También desde esta imagen del rock platense como un organismo, en el diario *La Nación*, en abril de 2010, en una nota que refiere a la vuelta de *Peligrosos Gorriones* aparece la idea de “estirpe”

“Al rock argentino cada vez le gusta más el ballotage. Esta vez, los que van por la segunda vuelta son los Peligrosos Gorriones, el cuarteto que asomó a comienzos de los 90 y que mantuvo bien en alto la estirpe del rock platense. Así, se suman a las vueltas 2010 de La Sobrecarga y, en un futuro muy cercano, G.I.T.”.⁴⁹

Por otro lado, esta primera convención de un rock platense vinculado a lo orgánico aparece tensionada por otra que invita a pensar al rock desde una perspectiva histórica, poniendo énfasis y vinculando de modo permanente el pasado con el presente y con el futuro. Es difícil encontrar notas o artículos que hablen de la escena actual del rock platense sin hacer mención a tradiciones, referentes y etapas fundacionales.

Así, en el Documental *Pequeña Babilonia* se narra la historia del rock platense señalando la existencia de cierto “germen” que existiría en el territorio, pero también dando cuenta de la historia y los momentos fundacionales del rock de la ciudad.

⁴⁸ La nota se titula “La escena del rock platense: entre la diversidad y la vigencia” y data de mayo de 2012. Extraída de <http://cazadoroculto.blogspot.com.ar/2012/05/la-escena-del-rock-platense-entre-la.html>

⁴⁹ La nota se titula “Aquel grito generacional de los 90”, data de abril de 2010 y fue extraída de <http://www.lanacion.com.ar/1257066-aquel-grito-generacional-de-los-90>

“un detalle interesante es esa especie de fertilización mutua que se da cuando las bandas se juntan para escuchar lo que está haciendo otra banda y a veces inclusive espontáneamente miembros de distintos grupos se juntan a zapar y sale un nuevo grupo, y sale un nuevo disco. Eso es propio de los lugares donde hay un germen artístico que nunca decae. Y ese caso en La Plata es muy obvio.... Del grupo inicial de La Cofradía eso después deriva en Redondos, como eso a la vez tiene que ver con el comienzo de Virus y fines de los 80 y principios de los 90 vamos a ver como esa tercera generación platense se empieza a expresar a través de Peligrosos Gorriones, de Estelares y a través de otros músicos y otras bandas que se van a ir conociendo”.⁵⁰

En la Revista *Rolling Stone*, en el año 2010, a propósito de una nota sobre la vuelta de *Peligrosos Gorriones*, se hace referencia a las nociones de “momento fundacional” y “línea sucesoria” que aparecen en varios materiales de distintos soportes gráficos, pero también en algunas producciones académicas que muestran una cierta obsesión por reconstruir a rajatabla la historia de determinados grupos musicales. Así, en lo que sigue se puede observar la idea de “momento fundacional”, en este caso para pensar a la banda nombrada, pero en muchos otros casos está presente la idea de encontrar momentos fundacionales en el rock local, algo así como un conjunto de hitos que se identifican en el pasado y son utilizados en el presente para organizar la historia. Muchas veces, como veremos en el siguiente párrafo, esta operación de identificar momentos fundacionales, hitos y algunas secuencias llamativas va en dirección de alimentar la idea del rock platense de carácter mítico.

Así, en una nota escrita por parte del staff del diario local de rock *De Garage* que forma parte de un artículo que se dedica específicamente a narrar la historia del Teatro Ópera⁵¹, uno de los sitios principales en la actualidad donde se ofrecen shows musicales, pero que supo ser el epicentro durante los años de surgimiento del rock local hasta mediados de la década del ochenta, se sostiene lo siguiente

“A fines del '69, el Teatro Ópera fue testigo de uno de los momentos que luego se convertirían en mito del rock local. Mientras en la sala se presentaba Diplodocum junto a la Cofradía de la Flor Solar, Skay conocía a la Negra Poli, que por esos días estudiaba artes dramáticas. No conforme con esto, ese mismo día Rocambole y Belinson se encontraron por primera vez. Se

⁵⁰ Fragmento extraído del documental *Pequeña Babilonia*.

⁵¹ El *Teatro Ópera* se encuentra ubicado en el casco urbano de la ciudad de La Plata, específicamente en la calle 58 entre 10 y 11. En el año 2010 fue inaugurado luego de su cierre a finales de la década del noventa y bautizado como *Sala Ópera*, por la misma gestión que comandó *El Teatro Bar*, otro espacio de la ciudad en donde se realizan múltiples recitales.

cultivaba la semilla de lo que más tarde sería el cerebro de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Otro de los hitos en la historia del rock platense ocurrió en 1982, cuando Virus se subió al escenario del Ópera para presentar su segunda placa discográfica (...).⁵²

Volviendo a la nota de la Revista *Rolling Stone*, en el año 2010, a propósito de una crónica sobre la vuelta de *Peligrosos Gorriones* identificamos que aparece la expresión “línea sucesoria” marcando la diferencia entre distintas tradiciones al interior del circuito de rock: por un lado, señalando que *Peligrosos Gorriones* se aleja de las tres bandas fundacionales, como son *La Cofradía de la Flor Solar*, *Los Redondos* y *Virus* y se acerca a *Las Canoplas* o *Mister América*.

“El momento fundacional de Peligrosos Gorriones está llenó de convidados de piedra, cambios de integrantes e instrumentos, pero podría ubicarse en los primeros meses de la temporada 89: Coda dejó Bar 39 y junto a Francisco y al Cuervo formaron Peligrosos Machitos; y un año más tarde, justo cuando entró Rocky, el nombre mutó de Machitos a Gorriones. Lejos de continuar una línea sucesoria del rock platense (*Cofradía de la Flor Solar*, *Redondos* y *Virus*), los Gorriones estaban más conectados con bandas amigas como *Las Canoplas* o *Mister América*, y dentro de su ideario de choque podían convivir tanto el lirismo de Sandro, como el post-punk o la pluma voladora de Oliverio Girondo”.⁵³

Estas dos convenciones en torno al modo de construir y narrar la historia del rock platense no aparecen siempre ni necesariamente de manera separada, sino que en algunos de los materiales relevados se pueden encontrar ciertos modos en donde confluyen la caracterización natural, sanguínea, hereditaria, trasmisible, y la dimensión histórica. Así, por ejemplo, en una nota del Diario *La Nación* para el año 2005 se puede ver presentes en un mismo fragmento esta tensión entre pensar al rock platense desde una dimensión biológica, hereditaria, y al mismo tiempo hablar de las tradiciones pasadas del rock local y vincularlo con el presente.

“En la última década, la estirpe del rock platense logró trascender aún más su frontera para impactar con fuerza en la escena porteña, históricamente egocéntrica. Ahora (*refiriéndose al año 2005*), con Virus a punto de sacar un nuevo disco de estudio y Estudiantes peleando el

⁵² *De Garage*, Edición N°36, septiembre de 2010. Fragmento de la nota titulada “Especial Virus: 30 años de historia”.

⁵³ Revista *Rolling Stone*, junio de 2010. Recuperada de <https://www.lanacion.com.ar/1279595-peligrosos-gorriones-antiflashback>

campeonato y Gimnasia el descenso, dos fotógrafos de LA NACION, Martín Lucesole y Fernando Massobrio, y tres de Clarín, Martín Bonetto, Hernán Rojas y Leo Vaca, reabren sus archivos clasificados para traer a Baires instantáneas del rock de La Plata. Desde Francisco Bochatón (arriba, por Lucesole) y sus recordados Peligrosos Gorriones hasta el under de las diagonales, representado por Las Canoplas (abajo, por Rojas), Los Peregrinos, Mister América y el líder de Estelares, Manuel Moretti”.⁵⁴

1.4 El rock platense, esa comunidad en la sangre

No obstante, en estos dos modos de narrar al rock platense, uno poniendo énfasis en presentarlo como algo natural y otro que lo define a partir de la construcción histórica, aparece un lugar común en el que ambos discursos convergen. En los dos modos, además de identificar la esencia del rock platense, reconstruir el linaje, señalar la existencia de distintas tradiciones dentro del circuito, las diferencias estéticas entre ellas y delinear las vertientes que de cada una se desprenden, se resalta un punto de contacto previo a la existencia de estas primeras bandas que configuraron las vertientes al interior del rock local y nacional: la identificación de *Dulcemembriyo*, una banda nacida en 1967 integrada por Federico Moura, Luis María Canosa, Pinfo Garriga, Diego Rodríguez y Daniel Sbarra, que además de covers de bandas internacionales tocaban temas en español escritos por el Indio Solari (posteriormente líder de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*). Así, *Dulcemembriyo* fue desde su formación hasta 1972 el lugar donde estuvieron juntos por única vez los miembros de las dos bandas referentes de las vertientes “opuestas” al interior del rock local y nacional. De allí, el Indio Solari formaría parte de *La Cofradía de la Flor Solar* en 1968 y de *Patricio Rey y sus Redonditos en Ricota* en 1976. Luego, en 1980 Moura y Sbarra crearían *Virus*. Una muestra de esta identificación la podemos encontrar en el libro *Virus. Una Generación* donde Riera y Sanchez (1995) expresan lo siguiente

“‘Ahora viene la banda de los putos’, dijo Luca Prodan el 23 de enero de 1987, cuando terminó la actuación de Sumo en el festival Rock in Ball. Un día después, Pil Trafa, cantante de Los Violadores gritó “No queremos la luna de miel de los maricones”. Así quedaron expuestas las dos corrientes más representativas del rock argentino de los 80: por un lado, la más ‘stone’, pretendidamente dura y callejera; por el otro, la más ‘pop’ y glamorosa. Las dos compartían, sin embargo, un origen común. Una misma banda, Dulcemembriyo, es la raíz de los dos grandes mitos en apariencia estéticamente opuestos de La Plata: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota

⁵⁴ La nota data de junio de 2005, se titula “Instantáneas del rock platense: Virus, Bochatón y otras figuras, en la muestra fotográfica en Milion”. Recuperada de <http://www.lanacion.com.ar/709476-instantaneas-del-rock-platense>

y Virus, incluso a mediados de la década del 70, antes de que se formaran los dos grupos” (1995:152)

En esta misma línea Zabiuk (2009) señala que

“Federico participó en el Movimiento Siloísta, origen del actual Partido Humanista. Allí seguramente se cruzó en algunas reuniones con el Indio Solari y otros futuros integrantes de los Redondos, y estos espacios compartidos dieron origen a Dulcemembrillo [*sic*], la primera banda de Federico, para la que el Indio colaboró con dibujos y algunas letras (...) Por lo que queda claro que hubo estrechas conexiones entre los miembros de estas primeras bandas de rock platense, que compartieron ideas, lugares, formas de ver el mundo, y también debates y conflictos” (2009:83).

Resulta llamativo que, a pesar de este lugar en donde convergen estos dos modos de narrar la historia del rock local esforzándose por señalar un punto de origen compartido, aparecen materiales que muestran que no hay acuerdos absolutos a la hora de señalar este punto de encuentro de lo que más tarde serían dos vertientes estéticas disímiles al interior del movimiento del rock nacional. En la cita que sigue a continuación, el cronista pone en duda ese origen y estética compartida desde los inicios del rock local, haciendo alusión a la ausencia de reconstrucciones sobre la historia del rock platense.

“la historia del rock platense aún no ha sido escrita, al menos en lo que hace a sus inicios, y se prolonga hasta 1982, donde lo que emerge como rock nacional, es probable que ya no sea igual a lo que en la Argentina, anteriormente llamábamos a secas, música progresiva. Existen datos dispersos y fragmentarios sobre los orígenes de los Redondos y Virus, muchos de ellos, principalmente en los referidos al folklore ricotero, son bastante imprecisos y no dan cuenta de la realidad platense que los englobaba. Por ejemplo, decir que eran descendientes directos de La Cofradía de la Flor Solar, es un dato muy similar al que se esgrime diciendo que Virus fuera lo mismo de Dulcemembriyo. La participación contingente de alguno de sus miembros, en determinada agrupación no hace inmediatamente que uno se convierta en descendiente directo. Si bien no existen grabaciones del Dulce, sí las hay de la Cofradía, sólo alcanza con escuchar, y comprobar lo que estoy diciendo. Tampoco La Cofradía fue lo único que existió en aquel tiempo inicial del rock local”.⁵⁵

⁵⁵ Blog de la radio local *La Verde* en el 94.1 del dial. Consultado en http://www.laverdefm.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=245:osvaldo-drozd&catid=147:historock&Itemid=174

Más allá de esta nota extraída de una de las fuentes consultadas, el grueso del material revisado presenta la recurrencia de identificar un origen en común a la hora de narrar la historia del rock platense, que nuclearía a los integrantes de las bandas que luego serían consideradas opuestas y hoy igualmente valorizadas y reconocidas. Este modo de narrar la historia del rock local, insistente en señalar un punto de encuentro previo a la separación y configuración en vertientes opuestas, implica el comienzo de una operación discursiva que muestra la necesidad de identificar ese origen compartido para poder hablar de la existencia de un sentimiento de comunidad al interior del rock local. En esta línea, en el documental *Pequeña Babilonia*, aparece la idea mencionada recientemente

“Indio Solari, Skay Bellinson, Cubero Díaz, Morsi Requena, Nestor Paul que eran miembros de la cofradía son de la misma generación y tienen unos mismos referentes musicales, cinematográficos, teatrales y literarios (...) de alguna manera también se puede decir que los integrantes de Virus, los hermanos Moura participan, comulgan con ese tipo de pensamiento e ideología.... Entonces hay como una comunidad ideológica firme, y ahí se nota mucho ese embrión platense”.⁵⁶

En el fragmento anterior se puede observar el uso de la idea de una comunidad ideológica para dar cuenta de “algo en común” en esas distintas trayectorias presentes al inicio de la historia del rock local (“el embrión platense”). Tanto desde el discurso que narra la historia de la localía del rock poniendo el foco en destacar ciertas cuestiones orgánicas, como desde el que pone énfasis en señalar la construcción histórica, la sucesión de etapas y la construcción en base a las experiencias previas, se pone el foco en mostrar que en la ciudad de La Plata el rock conformó y conforma una comunidad.

En distintas notas de medios gráficos se pueden encontrar las nociones de familia y movimiento, con usos y sentidos similares a la utilización de la noción de comunidad. Como vimos en la nota que mencioné al principio de este capítulo, en una edición del periódico *La Gaceta* de la década del ochenta, aparece en la propia voz de los músicos de *Vulcano*, una de las bandas referentes de ese momento, la idea de crear un “movimiento del rock platense”. En dos notas del diario de rock *De Garage* (una de mayo de 2014 y otra de noviembre del mismo año) también se alude a la noción de movimiento en épocas más recientes. En la primera se habla de movimiento para dar cuenta de una serie de músicos que luego se nuclearían en torno a la creación de un sello independiente local y

⁵⁶ Fragmento extraído del documental *Pequeña Babilonia*.

en la segunda se habla específicamente de un movimiento musical para dar cuenta de esa grupalidad de músicos que vienen trabajando y creciendo en zonas antes vacantes de la ciudad, como son Gonnet, City Bell y Villa Elisa.

“Se trataba de nuclear a muchos músicos que estaban tocando y que no podían generar algo concreto. Era tratar de meter una data ahí, activar un poco entre tanta baja autoestima”, dice acerca del nacimiento de DICE Discos Gastón Le, cantante de Un Planeta y una de las cabezas del sello. Este movimiento, que ya sumó proyectos como Los Viernes (en donde participa Ramiro Sagasti, cantante de Pérez) y Camión, significa ahora uno de los aportes más regulares y refrescantes para el rock de acá, justo cuando el presente de varios colectivos artísticos de la ciudad evidencia varias y prolongadas intermitencias”.⁵⁷

“La historia de Un Planeta condensa gran parte el movimiento musical que viene gestándose desde hace ya varios años dentro del territorio que conforman Gonnet, City Bell y Villa Elisa. En ese pulmón verde -ubicado a una distancia sensible del centro de La Plata, capaz de parecer lejos y cerca al mismo tiempo-, se ha logrado crear un concepto y un sonido cada vez más reconocible, quizás imposible de pensar en el contexto del cemento y el smog de nuestra ciudad: atmósferas que flotan en eco, letras que amontonan imágenes oníricas y naturales, canciones como válvulas de escape y viaje”.⁵⁸

Este modo de referir a los participantes del circuito rockero como miembros de un movimiento no es exclusiva para el caso del rock local. Sino que, desde mediados de la década del ochenta hasta mediados de los noventa, como sostiene Aliano (2015) esos primeros trabajos (Vila, 1985,1987; Alabarces, 1995; Beltrán Fuentes, 1989; Pujol 2007a) que comienzan a tematizar la relación entre rock y usos sociales de la música, señalaban la importancia del rock nacional en la socialización de la juventud en el contexto de la última dictadura militar, y en este sentido como muestran los aportes pioneros de Vila (1985, 1987), el rock nacional se definía para esa época como un movimiento, en el cual el factor aglutinante de sus miembros era una cultura compartida. Según Aliano (2015) esta perspectiva de abordaje que proponía pensar al rock nacional como lugar de refugio identitario con gran cohesión interna decae luego de la apertura democrática caracterizada por un proceso de fragmentación del campo del rock nacional. Así, los enfoques se reinventan y diversifican nutriéndose de aquella fragmentación del rock nacional y deja de hablarse en la mayoría de las producciones del rock nacional como movimiento. Más

⁵⁷ *De Garage*, Edición N°72, mayo de 2014.

⁵⁸ *De Garage*, Edición N°78, noviembre de 2014.

allá de esta referencia y de la premisa que supone que en las producciones académicas se deja de lado la indagación del tema en torno a la noción de movimiento, en la prensa, como hemos mostrado, tiene vigencia el uso de dicha expresión.

Emparentada a esta idea de movimiento, en otra nota del diario *De Garage* en noviembre de 2014, utilizaban la noción de comunidad para dar cuenta de un sector del rock platense emparentado con el llamado “indie”⁵⁹, que tiene a la independencia como bandera.

“En el hábitat de la ciudad de La Plata la producción independiente está consolidada. La escena recibe el nombre de “indie” no porque remita a la escena de rock indie norteamericano de los 80, sino como una reapropiación del término por parte de una comunidad que tiene a la independencia como destino”.⁶⁰

Si al narrar la historia del rock platense desde los distintos materiales presentados se coloca la atención en que la particularidad estaría dada a partir de cierto ADN compartido, de una esencia heredable y trasmisible, de una comunidad, o un movimiento que se extiende desde el momento fundacional hasta el presente, se está versionando la historia del rock local desde una perspectiva que propone pensar a quienes integran este colectivo como un grupo de iguales, pero también como un colectivo que funciona aparentemente sin conflicto. De ahí la insistencia y necesidad de señalar un origen en

⁵⁹ Si bien en el cuarto capítulo de esta tesis trabajaremos con mayor profundidad sobre la categoría de indie, adelantaremos aquí que fue Boix (2013, 2015a, 2015b, 2016) quien contribuyó en gran medida a la definición y caracterización de este estilo para el caso de la ciudad de La Plata. Esta autora sostiene que indie es una categoría de identificación y autoidentificación bastante generalizada como recurso, lo que hace que viva, como categoría, un interminable proceso de redefinición, al tiempo que su generalización amenaza dejarla sin sentido. Para Boix (2013) el indie refiere a un criterio de producción y consumo estético que asume la erosión de los géneros musicales, la “relajación” y en general, la onnivivoridad y el gusto por lo inclasificable. “De acuerdo a la bibliografía especializada, a partir de los años noventa y hasta la actualidad, en momentos variables de ese período según los diferentes países, el indie dejó de ser una abreviatura y de referir a unas específicas, aunque heterogéneas circunstancias de producción, para pasar a denominar un género musical (Hesmondhalg, 1999) o bien un tipo particular de música” (2015b:80). Según Boix (2015b) en La Plata a lo indie se lo vincula con el indiecollege americano, en el sentido de bandas como R.E.M., Pavement, Yo La Tengo, Pixies, Sonic Youth. La autora sostiene que esta asociación es puesta en juego en la mayoría de los relatos, especialmente por los periodistas, y es reconocida por la mayoría de los otros actores de la escena independiente local. Sin embargo, Boix (2015b) incorpora otros elementos para definir lo indie, que sobrepasan la dimensión musical. “(...) las bandas indies van a distinguirse y a ser distinguidas por otros atributos, de tipo moral” (Boix, 2015b:82). “En este conflicto, la institución de la singularidad del indie de La Plata implica una disposición moral que llamaré ‘relajada’, ‘rockera’ y ‘anticareta’. De esta manera, la categoría indie se presenta como una categoría problemática que traza inclusiones y exclusiones que configuran con cierta nitidez diferencias de estos grupos musicales con otros al interior de la música independiente de La Plata, la ciudad de Buenos Aires y su zona metropolitana.” (Boix, 2015b: 83-84).

⁶⁰ *De Garage*, Edición N°78, noviembre de 2014.

común previo a la conformación de corrientes estéticas disímiles. Sin embargo, podemos identificar en los materiales relevados al menos dos modulaciones de la noción de comunidad que constituyen un hallazgo de esta investigación. Una de las modulaciones, presente principalmente en el diario *De Garage*, asume un carácter excluyente cuando se habla de comunidad y movimiento para referirse a determinados grupos de actores y no a otros. En este caso en el diario mencionado se utilizan tales nociones para referir a grupos de músicos ligados al indie, a los sellos independientes emergentes, a nuevos nodos productivos donde actualmente viven numerosos músicos y se encuentran salas de grabación y ensayo y se realizan festivales autogestivos, como lo son City Bell y Villa Elisa, que desplazan la anterior atención centrada en el casco urbano.

En la segunda modulación la noción de comunidad asume un carácter más abarcativo e inclusivo. En el diario *De Garage* hemos podido identificar que esta segunda modulación es puesta en juego en dos situaciones concretas. Por un lado, cuando se impulsa o convoca a “todos” los músicos del circuito a participar de alguna iniciativa o proyecto en la cual es fundamental el volumen en la participación. Así, por ejemplo en la edición N°78 de dicho periódico, se utiliza la noción de comunidad al momento de referirse a un proyecto que tiene como objetivo realizar un acervo digital de música del circuito de rock de la ciudad

“La comunidad rockera local -periodistas, músicos y agitadores culturales- está organizando en Facebook el primer archivo digital del rock de la ciudad. En pocos días el grupo abierto “Rock platense para la descarga” -que ya tiene también su propia fan page- logró almacenar más de 200 discos digitalizados, con gemas como el demo de Duro (la banda previa a Virus, todavía sin Federico) hasta discos de Mazinger y Aneurisma, el germen directo de El Mató [haciendo referencia a la banda de rock platense *El mató a un policía motorizado*] (...)”.⁶¹

Por otro lado, la noción de comunidad se activa en el periódico en cuestión con un sentido inclusivo cuando refieren a alguna problemática en donde se realiza un llamado al conjunto de músicos a unirse y reclamar por las clausuras o falta de habilitaciones de determinados lugares, o para enfrentarse al Municipio con el reclamo de eventos que los excluyen. Un ejemplo de esto fue la clausura del bar *Pura Vida*, acontecimiento que tuvo lugar en la ciudad durante mi trabajo de campo en varias oportunidades. Allí, se pudo observar una serie de eventos organizados por bandas de distintas vertientes de rock de la

⁶¹ *De Garage*, Edición N°78, noviembre de 2014.

ciudad para manifestarse y repudiar el cierre de puertas del “templo del rock” - denominación acuñada al bar *Pura Vida*⁶² por parte de personas que tienen un vínculo estrecho con el lugar y también por distintos representantes de la prensa local-. En este sentido, el evento permitía aglutinar a miembros que como veremos en el segundo capítulo de esta tesis experimentan distintos trayectos al interior del circuito de rock local, pero también observar en voz de los propios músicos, dueños del lugar, productores, público y también de la prensa, la apelación a la noción de comunidad como muestra de un “nosotros” que se veía amenazado frente a un conjunto de clausuras e inhabilitaciones emprendida por el Municipio de la ciudad. Como podemos ver en el siguiente extracto, aquí el uso de la noción de comunidad lleva consigo la inclusión de ciertos actores que son excluidos cuando se utiliza la otra modulación de la noción de comunidad.

“(…) comenzamos celebrando 50 números con un repaso por los 50 temas imprescindibles (a juicio de nuestro equipo) de la historia de la ciudad; presentamos tres de los mejores discos del año con Sr. Tomate, El Perro diablo y Valentín y los volcanes; analizamos el conflictivo año que sufrió la cultura local a través de una innumerable serie de hechos que terminaron con clausuras y falta de espacios movilizándolo a la comunidad rockera casi en su totalidad (...)”.⁶³

Con esto nos interesa señalar que, más allá del afuera constitutivo porteño o conurbano, el circuito de rock platense también posee hacia su interior un conjunto de variados “afuera constitutivos” que se activan y ponen en juego en diferentes ocasiones. Así, como vimos anteriormente, en algunos momentos en el mismo diario que se apela a la noción de comunidad para dar cuenta de un conjunto de bandas con determinadas características, aparece la misma noción ligada a un carácter más inclusivo con el afán de mostrar a un mayor y más heterogéneo grupo de músicos, presentados sin distinciones, frente a lo que sería la clausura de un espacio de los que albergan al mayor número de bandas de rock en la actualidad, o un proyecto o iniciativa que integre a todo el circuito de rock.

1.5 Representaciones sobre el rock platense

“pero aquí no hay miras retro ni modelitos vintage, es pura combustión eléctrica a distintas velocidades. Con dos cantantes violeros que se sacan chispas, la suma promete diversidad: Kubilai Medina

⁶² En el tercer capítulo, cuando presentemos las distintas locaciones del circuito de rock platense, nos detendremos en caracterizar y emplazar este sitio en particular.

⁶³ *De Garage* Edición N° 59, diciembre de 2012.

alcanza cumbres de soul-man, o rockea en plan felino
mientras Lucas Finocchi mejora las fases lentas.
Equipo ideal para seguir a cuarenta minutos de autopista,
la localía pesa y los ritos también”.⁶⁴

En este camino por señalar la especificidad del rock platense, los distintos narradores de nuestras fuentes analizadas también realizan una suerte de caracterización del mismo en donde pudimos identificar ciertas regularidades compartidas por la prensa y las producciones académicas, aunque también se pueden señalar puntos de desacuerdo y tensión sobre los variopintos sentidos que asumen cada una de las representaciones compartidas. En este sentido, volvemos a recordar que estas representaciones cobran sentido cuando pensamos que fueron construidas en relación a su afuera constitutivo, la ciudad de Buenos Aires y, en algunos casos, el Conurbano Bonaerense. Distinguir como veremos la escala de la ciudad como uno de los elementos que se activaron para la emergencia del rock local tiene que ver con discutir la posibilidad de existencia del rock por fuera de las grandes urbes; o asumir al rock platense como uno de carácter universitario y de determinado perfil socio profesional está implicando la distinción de otros circuitos, principalmente de los nacientes en los noventa y nominados como rock chabón o barrial.

Una primera representación que aparece en las fuentes analizadas tiene que ver con pensar la escala de la ciudad, específicamente la relación entre su dimensión y la población que la habita. A razón de esta escala se plantea que la actividad vinculada al rock es alta y ha mantenido un carácter protagónico, en comparación a otras disciplinas artísticas, pero también en relación con otros lugares del país. Una de las fuentes consultadas es un censo⁶⁵ realizado en 2008 por la Municipalidad de la Plata, en donde se presentan datos y estadísticas en vistas de justificar y argumentar otra de las particularidades del rock local, esta vez en tanto a la escala de la ciudad. Allí afirman que para el año 2008 existían en la ciudad alrededor de quinientas agrupaciones musicales vinculadas a este género, se realizaban sesenta shows por semana aproximadamente y estaban disponibles alrededor de cuarenta lugares para realizar espectáculos (incluyendo bares, boliches, centros culturales, clubes, teatros, etc.). Además, en distintos materiales

⁶⁴ La nota se titula “Mostruo!: Perfecto” y fue realizada por Oscar Jalil en la Revista *Rolling Stone* en enero 2012.

⁶⁵ Datos extraídos del Censo de Bandas del año 2008, organizado por la Secretaría de Juventud de la Municipalidad de La Plata.

analizados, se enfatiza sobre la proliferación de programas radiales, prensa especializada y festivales que ponían al rock platense en el centro de la actividad cultural de la ciudad.

Con respecto a esto el historiador platense Sergio Pujol sostiene que “en principio es una ciudad bella, tiene esta escala humana la ciudad, ¿no? Y me parece que esa escala humana está desarrollada también por una cierta sensibilidad artística”.⁶⁶ El periodista Oscar Jalil, refiere a la libertad creativa de los músicos como el rasgo principal del rock platense, que no quiere decir libertad económica frente a un sello discográfico, sino poder sentirse libres de crear su obra, sin imposiciones.⁶⁷

En esta misma línea, Jalil en la revista *La Pulseada*⁶⁸ sostiene que

“No hay duda que La Plata es una caldera cultural en constante ebullición, algo que desde hace un tiempo comenzó a reconocer el probado egocentrismo porteño. En los últimos quince años, los mejores ejemplos de la escuela de rock platense continúan la línea marcada por *Virus*, *Los Redondos*, *Peligrosos Gorriones*, *Mister América*, *Estelares* y *Las Canoplas*. Pero más allá de hablar de un sonido homogéneo hay que detenerse en la actitud y en cierta garra artística: independencia creativa, romanticismo y experimentación son rasgos de estilo no sólo del rock en una metrópolis que vive del intercambio y la curiosidad de sus integrantes más inquietos. Sobre esos valores, entre clasicismo y modernidad provinciana, surge la urgencia poética y el fulgor expresivo, el glamour del pop y la electrónica y cierta melancolía incurable de una escena musical bastante ajena a la nostalgia y a los esquemas de diseño. Tal vez toda la culpa sea de Dardo Rocha y su tan mentada traza original”.⁶⁹

Por su parte, un cronista del blog *Cazador Oculito*, parafraseando al periodista Alfredo Rosso, sostiene que “La Plata es una escala y no un destino porque el platense del interior siempre está en una situación de tránsito, la identidad poética y artística de la escena no se ve condicionada por el lugar; no le canta a la nostalgia y el desarraigo, como el tango y el folklore, sino a problemas universales y transnacionales que tienen que ver con una amplitud”. Y más adelante el cronista agrega que la ciudad de La Plata tiene

⁶⁶ Fragmento extraído del documental *Pequeña Babilonia*.

⁶⁷ Entrevista realizada a Oscar Jalil en noviembre de 2017.

⁶⁸ *La Pulseada* es una revista que se enmarca en el emprendimiento de la Obra del Padre Carlos Cajade, cura terciarista. Nació como revista de interés general en 2002. Ofrece contenidos y tratamientos alternativos a los de los medios comerciales, que implican un compromiso con la lucha por una sociedad más justa e igualitaria. La revista es vendida por trabajadores que obtienen así una fuente de ingresos y una forma de inserción social. Integra Revistas por la Inclusión Social en Argentina (RISA), una red de emprendimientos sociales y editoriales de calle, y la Asociación de Revistas Culturales Independientes de la Argentina (ARECIA). Además de la revista, La Pulseada es un portal web y un programa en radio que se transmite por radios comunitarias de la región. Información extraída de <http://www.lapulseada.com.ar>

⁶⁹ La nota se titula “El rock platense: bendita autogestión”, fue escrita por el periodista Oscar Jalil en la revista *La Pulseada*, en agosto de 2017. Recuperada de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=11997>

“una particularidad que la distingue: una urbanidad que desde su misma arquitectura, estéticamente simétrica, hace imposible la incomunicación de las partes: a diferencia de La Capital, las distancias en La Plata no existen y el diálogo entre los sujetos está garantizado, integrando noche a noche, a una gran cantidad de músicos, artistas, cineastas, periodistas y estudiantes.”⁷⁰

También en referencia a la escala de la ciudad, y en particular lo que habilita un territorio pequeño y la cercanía entre sus lugares, el periodista platense Oscar Jalil afirma que “vas caminando por la ciudad de La Plata y te podes encontrar con muchos Jim Morrison que nadie sabe quiénes son, te das cuenta de esos *stars* que hay en la ciudad y todo ese juego y esa fantasía que tomó del rock de lo que significa ser importante, ser influyente, aunque no te conozca nadie.”⁷¹

Un segundo aspecto que asoma al realizar una revisión sistemática del corpus es la idea de que el rock platense es un rock universitario, exclusivamente (o casi). En este sentido, el rock aparece en las distintas producciones pensado, actualmente, como una escena con un perfil socio profesional determinado: por un lado, los grandes contingentes migratorios que tienen llegada a la Universidad Nacional de La Plata, y por otro, los distintos espacios estatales donde los músicos se emplean, que termina siendo el garante de tiempo libre y capital económico para poder desarrollar la actividad artística.

Haciendo alusión a este perfil socio profesional de los habitantes de la ciudad de La Plata, Artigas (2010) en su libro *La Plata, ciudad inventada*, afirma que “la mayoría de la gente trabaja en empleos públicos; entre otras opciones, en la docencia universitaria (...) Trabaja y sobrevive de eso. No vive de eso. La gente vive en el arte. Muchísimas personas se van cada día de sus trabajos rutinarios a ensayar música u obras de teatro” (2000:21). Retomando específicamente la representación del rock como un mundo netamente universitario, en una tesis de grado de la Facultad de Comunicación Social de la UNLP, Doeswijk y Ruiz (2007) afirman que

“El rock platense vibra de un modo distinto al del resto del país, y es la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) la principal responsable; pues el caudal de estudiantes oriundos de diversos lugares del territorio nacional, que llega a la ciudad cada año, provoca un *feedback* permanente entre los músicos platenses y los estudiantes del interior”. (2007:23)

⁷⁰ La nota se titula “La escena del rock platense: entre la diversidad y la vigencia” y data de mayo de 2012. Recuperada de <http://cazadoroculto.blogspot.com.ar/2012/05/la-escena-del-rock-platense-entre-la.html>

⁷¹ Fragmento extraído del documental *Pequeña Babilonia*.

Por su parte, Zabiuk (2009) se pregunta si hay algo en el territorio local que le permita hablar de un dispositivo diferente en relación a los de otras importantes ciudades argentinas y desataca a la Universidad Nacional como un bastión fundamental en la construcción de subjetividades juveniles y a la proveniencia social de los protagonistas de este rock platense. Mientras tanto Vicentini (2010), en el marco de su investigación doctoral en Comunicación en la UNLP, repone distintas características de la “cultura rock platense” como el estrecho vínculo con la universidad, la independencia, la autogestión, la relación con la juventud y la importancia de instituciones como la Radio de la UNLP y concluye que la “cultura rock platense” se presenta como una estrategia social de inclusión de las culturas juveniles que habitan la ciudad, que alcanza el éxito allí donde la política fracasa y se torna eficaz cuando escapa de los artilugios de mercantilización de la vida y la cultura.

En esta misma línea, Cleve (2017) caracteriza a la ciudad de La Plata desde el imaginario de ciudad universitaria y la presenta “como un lugar óptimo para vivir la juventud y en especial para ser joven estudiante universitario” (2017:50). Además, el autor enfatiza en la sociabilidad universitaria como una instancia fundamental para el inicio de actividades artísticas, “(..) la vida en la ciudad de La Plata posibilita la producción de nuevas experiencias relacionadas con la actividad artística que se vuelven también actividades laborales. La capital provincial, suma al imaginario de ciudad universitaria, la representación de escenario de excelencia para el desarrollo artístico” (2017:113). En este sentido, es de suma importancia señalar específicamente el lugar que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata ocupa en la ciudad. Si bien curiosamente la mayoría de los músicos de la ciudad no son egresados de las carreras de música que ofrece la institución, han cursado estudios en las carreras de artes plásticas, diseño, artes audiovisuales y/o comunicación visual. Y en este sentido la Universidad se presenta para ciertos jóvenes como un nodo de sociabilidad artística. Una mención especial merece la creación de la Carrera de Música Popular en el año 2007, luego de un extendido tiempo de debate sobre la posibilidad de su existencia. La implementación de esta disciplina al interior de la Facultad significó, entre otras cosas, una resignificación de la relación entre el rock y la academia. De este modo, la academia se acercaba de un modo innovador hacia el mundo del rock⁷², tan desprestigiado anteriormente por sectores representantes de la música canónica.

⁷² Durante el año 2015 tuve la oportunidad de realizar en calidad de oyente un seminario optativo dirigido a los estudiantes de la Carrera de Lic. en Música y sus respectivas orientaciones, dictado por representantes

Desde otra perspectiva, alejándose de las fuentes consultadas y matizando esta operación simbiótica entre el rock platense y la Universidad, Boix (2013) sostiene que si bien es cierto que gran parte de la música que se produce en la ciudad no puede escindirse de alguna u otra manera de la presencia de la universidad y de un entorno universitario, más que una ciudad universitaria, hay mundos universitarios, algunos vinculados al rock. En este sentido, la autora sostiene que

“(…) la música y el rock de la ciudad no adquieren un tono específico y homogéneo que permite hablar sin problemas de un “rock platense”, y mucho menos de un “rock platense” a la manera de un “rock universitario”, como muchas veces se pretende. En realidad, pareciera que los distintos actores yuxtaponen el imaginario de la ciudad, el imaginario de la música que la identificaría: imaginan la ciudad de la misma manera que imaginan la música que eligen, totalizando uno o ambos objetos. Entonces, por ejemplo, se afirma una ciudad universitaria para hablar de un rock local de “mucho ensayo” y “vocación artística” (Vicentini 2010: 26), características que, como se verá, no comparten todas las manifestaciones estéticas que reivindican en La Plata la categoría de rock.” (2013:46)

Está señalando enfáticamente un perfil más heterogéneo del rock platense, no pudiendo identificar a los participantes del circuito de rock local exclusivamente con un perfil universitario, o vinculado a la universidad. En este sentido, el tinte universitario que distintos autores o cronistas colocan en el rock platense, es puesto en cuestión por Boix (2013) y otros autores, permitiéndonos ver que los significados adjudicados a cada una de estas representaciones no forman parte de un consenso absoluto, sino por el contrario, son también disputados y puestos en tensión tanto por los participantes del circuito como por investigadores, periodistas, cronistas, que en muchos de los casos, como ya señalamos anteriormente, ocupan múltiples posiciones que dificultan hablar de un “adentro” y un “afuera” del circuito.

Una tercera representación que hemos identificado en los materiales analizados y que parece derivada de las dos anteriores es pensar al rock platense como un campo multidisciplinario, en donde distintas disciplinas artísticas convergen para dar lugar al nacimiento de un proyecto musical. En relación a esta multidisciplinariedad se hace referencia por un lado a la escala de la ciudad y por otro a los vasos comunicantes estrechos que se establecen entre circuitos de facultades y de sociabilidad. Es recurrente

de la Unión de Músicos Independientes (UMI) titulado “Música y autogestión”. Cito este evento a modo de ejemplo del acercamiento que mencionamos en el cuerpo del texto.

la idea de que las bandas de la ciudad de La Plata, tanto las primeras como las actuales, son grupos compuestos por músicos, diseñadores, artistas plásticos, fotógrafos y algunos otros profesionales.

En esta línea, Ruiz en el blog *Cazador Oculto* sostiene que la escena platense se identifica por “dos marcas esenciales: su perfil netamente interdisciplinario y la falta de prejuicios de los actores que la integran y conforman a la vez. Y (...) la fuerte impronta social de clase media que aún sobrevive, reflejo indudable de su carácter receptor de vida universitaria”⁷³.

Esta tercera regularidad en identificar al rock platense como una actividad que nuclea a distintas disciplinas artísticas generalmente aparece asociada a la idea de pensar a esta confluencia de artistas desde las nociones de independencia y autogestión.⁷⁴ En este sentido, es una constante encontrar la vinculación directa entre rock platense e independencia. En una de las producciones de Doeswijk y Ruiz, afirman que

“en La Plata el rock no es un negocio, simplemente porque no hay industria. En consecuencia, la autogestión es casi siempre la única vía que tienen los artistas para darse a conocer y editar sus trabajos. En la mayoría de los casos son los propios músicos los que hacen las veces de organizadores, diseñadores, productores, managers, con la esperanza de producir un recital y obtener así algo de dinero para solventar los gastos innumerables que acarrea tener un grupo de rock. Es bastante común ver a los mismos músicos pegando afiches a altas horas de la noche para publicitar sus conciertos; vendiendo las entradas para sus shows; hecho insólito para los lugares donde el rock tiene su industria y esa tarea la hacen los empresarios del rubro” (2007: 46).

En este sentido, es necesario señalar que debemos tener en cuenta la relación entre el carácter interdisciplinario y el carácter universitario. Así, por ejemplo integrantes de distintas bandas de rock de la ciudad, sobre todo de los noventa y dos mil, han estado en algún momento de sus trayectorias en vinculación a diversas disciplinas artísticas de la Facultad de Bellas Artes, pero también en vinculación con otros espacios artísticos - centros culturales, ensambles musicales, coros, frentes artísticos de agrupaciones políticas, escuelas de fotografía, centros y casas de arte, escuela de danzas, grupos de teatro- por nombrar algunos. La lectura de cualquier nota de prensa sobre algún perfil de un músico platense de la primera ola difícilmente no haga mención del cruce de

⁷³ La nota se titula “La escena del rock platense: entre la diversidad y la vigencia” y data de mayo de 2012. Recuperada de <http://cazadoroculto.blogspot.com.ar/2012/05/la-escena-del-rock-platense-entre-la.html>

⁷⁴ Este aspecto será retomado y profundizado en el próximo capítulo.

disciplinas como caldo de cultivo donde emergían grupos musicales con propuestas multi y transdisciplinarias.

Una cuarta regularidad que puede encontrarse es distinguir al rock platense por su potencial innovador y su rol de vanguardia tanto hacia el interior del circuito como en comparación al rock nacional. Esta representación la encontramos presente no solo para referirse a las bandas fundadoras sino de manera continuada para hablar de las bandas de la generación del noventa hasta la actualidad.

En esta línea, Ruiz (2007) distingue a la escena del rock platense por su carácter *avant-garde*, haciendo alusión a la creatividad e innovación que identificaría al género local en la década del noventa. Según su perspectiva, el rock platense de los noventa se adelantó a su época y por eso tuvo que pagar por su marginación. Más allá de esto, Ruiz (2007) pone énfasis en destacar que “en La Plata surgieron los primeros hippies: La Cofradía; los primeros punk: Los Baraja; los primeros modernos: Virus; los primeros sónicos (Las Canoplas); el primer grupo trance (Audioperú); los primeros que hicieron resurgir el rock barrial (Guasones)” (2007:66). Por su parte Jalil, vinculando la particularidad del rock platense a la historia de la ciudad y poniendo en diálogo a la escena actual con las bandas de la primera ola, afirma que el crecimiento del circuito comparte “una estética y un camino para mostrar sus obras”⁷⁵.

“Aunque la Iglesia lo desmienta, La Plata fue fundada por masones. Esa marca permanece desde 1882 y aún sigue vigente en el diseño de sus antiguos edificios, los monumentos decimonónicos y en todo tipo de conexiones artísticas que promueven el espíritu de logia, misterio y exactitud. Buena parte del rock platense parece seguir el principio esencial de la masonería: libre pensamiento y tolerancia cero a los dogmas. De otro modo no se explica la aparición de bandas como *La Cofradía de La Flor Solar*, *Virus* o *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota*. Arrogante y autosuficiente, la escena se proyecta de un modo original y crece bajo el cielo protector de un circuito *under* como escuela de todo proceso creativo disidente”.⁷⁶

Estas representaciones aparecen también para describir a las bandas de la primera ola del rock platense, las bandas fundadoras reconocidas como *La cofradía de la Flor Solar*, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Virus*. Esto se puede ver, por ejemplo,

⁷⁵ La nota se titula “El rock platense: bendita autogestión”, fue escrita por el periodista Oscar Jalil en la revista *La Pulseada*, en agosto de 2017. Recuperada de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=11997>

⁷⁶ La nota se titula “El rock platense: bendita autogestión”, fue escrita por el periodista Oscar Jalil en la revista *La Pulseada*, en agosto de 2017. Recuperada de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=11997>

en el diario *El Día*, en una nota realizada en el 2011 a propósito de los 30 años del disco *Wadu-Wadu* de la banda local *Virus*. Allí se sostiene:

“Hace tres décadas, la grabación del álbum *Wadu-Wadu*, el primero del grupo platense *Virus*, abría nuevas direcciones en el rock nacional y señalaba un antes y un después para el rock hecho en La Plata. La historia de una producción emblemática”.⁷⁷

En este fragmento queda claro el énfasis que se pone en destacar a *Virus* no solamente como una banda emblemática, sino en que ese carácter reside en el rol vanguardista que ocupó en su época, abriendo nuevas corrientes al interior del rock nacional y generando con esto una marca en la tradición local. Sin embargo, esta lectura sobre *Virus* que hoy aparece como una representación predominante fue una operación realizada muchos años después de que la banda se disuelva. Sabido el conflicto y debate que acarrió *Virus* en su momento de esplendor, y acusados de pasatistas, vacíos, divertidos y hasta discriminados por su orientación sexual, años después gran parte del circuito de rock local, y no solo la prensa, se apropiaron de esta banda para revalorizarla, actualizarla y destacar su perfil innovador y vanguardista. Además, sostenemos que esta apropiación también tiene un vínculo directo con el circuito actual, a modo de poder utilizar en cierta medida ese grupo musical para justificar el carácter innovador y transgresor de las bandas actuales, valores que en los últimos años se han convertido en principios fundamentales a la hora de juzgar a una banda de rock local.

En esta misma línea podemos ubicar a un fragmento de la edición N°36 de *Garage* titulada “Especial *Virus*: 30 años de historia”, de septiembre de 2010

“Como todos los adelantados, fueron agredidos -por el público-, incomprensidos -por la prensa- y denigrados -por colegas-. Pasatistas, superficiales, putos sin remedio y bastante más. Recién una década más tarde, cuando Soda Stéreo marcaba a fuego la ruta pop de Latinoamérica, *Virus* empezaba a ser aceptada como la gestora de un movimiento renovador en el rock argentino (...) Hoy *Virus* es ya un veterano de mil batallas. Y el reconocimiento, tardío y justo es unánime: las bandas retoman su concepto escénico, su ironía letrística, su comprobación compositiva y su elegancia pop”⁷⁸.

⁷⁷ La nota se titula “*Wadu- Wadu*: a 30 años de un hito del rock platense”, data de noviembre de 2011 y fue recuperada de <http://www.eldia.com/nota/2011-11-27-wadu-wadu-a-30-anos-de-un-hito-del-rock-platense>

⁷⁸ *De Garage*, Edición N°36, septiembre 2010.

En este sentido, otra de las fuentes consultadas nos muestra que la revalorización de *Virus* no se entiende en clave local, sino que tiene que ver con una relectura que se realizó de la banda en el circuito de rock nacional. Así, en una nota del diario *El Día*, un cronista -parafraseando al historiador Sergio Pujol- afirma

“hoy reconoce que el álbum estaba adelantado a su tiempo y que su influencia fue múltiple: inspiró a Charly García para dar un volantazo en su carrera que lo llevó a grabar el álbum *Clics Modernos*. Pero también dejó su impronta en el rock platense, una impronta quizás más significativa que la dejada por otras bandas, como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota”.⁷⁹

Esta caracterización del rock platense no solo está presente en las referencias a bandas fundadoras, como muestran los fragmentos anteriores que ponen el énfasis en señalar el carácter vanguardista de *Virus*, sino que continúa siendo utilizada para caracterizar a bandas que actualmente se encuentran en actividad dentro del circuito de rock local. Así lo muestra el extracto que citamos a continuación, extraído de una nota publicada en el diario *La Nación* en el año 2012 titulada “La previa de una noche de alto vuelo”, en donde se pasa revista de un festival de bandas organizadas bajo el sello *Laptra* y el cronista expresa que esa noche es “una gran oportunidad para ver a toda una camada de músicos de los más interesante y creativos del rock de la última generación”⁸⁰.

En una crónica en el diario de rock *De Garage* de junio del año 2013, Martín Lambert⁸¹ elige un disco de *Valentín y los Volcanes* para realizar una columna de opinión. Allí no solo realiza una reseña acerca de este material, sino que lo relaciona con el estilo *indie* al que se vincula la banda. Y en el argumento que desarrolla vuelve a aparecer la idea de un sonido platense particular que se vincula con lo creativo, pero también con el rol de vanguardia del rock platense, marcando así una suerte de profecía acerca de que las bandas del presente dejarán huellas en el futuro. Así, el cronista del diario haciendo referencia a esa columna de opinión sostiene

“Y aquí, para finalizar, Lambert se detiene quizás en lo más sustancioso, con su fundamentación incluida: ‘Por otro lado, me parece también que el disco es la síntesis de un sonido, una etapa o un movimiento en la música de La Plata. Cuando se habla del indie, hoy considerado un estilo y no una condición, hay quienes hacen referencia a ciertos clichés que lo atraviesan: la gráfica, las

⁷⁹ La nota se titula “Un disco avanzado para su época”, data de noviembre de 2011 y fue recuperada de <https://www.eldia.com/nota/2011-11-27--un-disco-avanzado-para-su-epoca>

⁸⁰ La nota se titula “La previa de una noche de alta vuelo”, data de noviembre de 2012 y fue recuperada de <http://www.lanacion.com.ar/1528957-la-previa-de-una-noche-de-alto-vuelo>

⁸¹ Integrante de la banda de rock platense *Pérez*.

pronunciaciones, los recuerdos navideños o lo que sea... Pero en este disco, esos recursos corrientes son aplastados por la potencia creativa y la sangre. Es innegable que esta obra perdurará en el tiempo; cuando sea escuchada dentro de 20 años, pónela, será una clara muestra del rock platense de este tiempo”.⁸²

De la mano de esta representación del rock platense como un rock de vanguardia aparece fuertemente la idea de la vigencia que tiene en la actualidad el género, no solo en relación a un circuito de rock que excede lo local, en donde el rock platense sigue distinguiéndose, sino con respecto a las bandas del pasado. Esta caracterización es compartida por nuestras fuentes, que siguen no sólo preguntándose por la especificidad sino insistiendo en señalar la vigencia que mantienen el rock platense al interior de la ciudad pero sobre todo en relación al rock porteño, del Conurbano y Nacional.

1.6 Receta para hacer el rock del futuro

Una de las operaciones fundamentales de todo proceso de tradicionalización tiene que ver con establecer horizontes normativos. Como sostiene Williams (1997) la tradición selectiva implica seleccionar una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro. De este modo, hemos identificado en las fuentes consultadas la utilización de la tradición, de esos modos de narrar la historia, de esos sentidos que se le atribuyen al rock local, así como del conjunto de representaciones sobre el mismo, para delinear las direcciones del futuro y realizar una especie de teleología acerca de cómo será el rock que vendrá, o como sostiene Williams (1997), utilizar cierta versión de pasado para ofrecer un sentido de predisposición a la continuidad en el futuro. En este sentido, una de las fuentes consultadas afirma lo siguiente

“-Parafraseando al periodista Oscar Jalil- cada diez años el rock platense engendra monstruos. Es que las pensiones de estudiantes, las salas de ensayo, las aulas de las facultades, los programas de radio, las revistas independientes, los organizadores de eventos, todavía están ahí. Y aunque todos ellos se saben en penumbras, continúan trabajando, con la esperanza de que el monstruo no esté muerto, esté mutando.” (Ruíz, 2007:67)

En el fragmento anterior se puede observar el carácter prescriptivo del que hablamos anteriormente. Si bien no se pone énfasis en ninguna característica en

⁸² *De Garage*, Edición N°64, julio 2013.

particular, sin embargo, se señala enfáticamente la idea de que el rock platense no muere, se reinventa y vuelve a dar bandas como las que supo ver nacer.

En otras fuentes hemos identificado que se realizan directamente señalamientos normativos cuando se menciona a alguna banda. Así por ejemplo, en una nota de la Revista *Rolling Stone* de junio del 2010 se sostiene que “en La Plata, Peligrosos Gorriones es sinónimo de espíritu bravo y modelo a seguir a la hora de formar una banda”⁸³. Por su parte, en la edición N°61 de *Garage*, de abril de 2013 también se puede leer en un fragmento de la editorial la idea del rock del futuro representado por algunas bandas de la escena actual a la que se caracteriza como exponencial y sólida.

“(…) el fuerte flujo de actividad nos ayuda y nos pone en un plano de relevancia respecto a otras ciudades del país. Y eso, todavía, sigue ocurriendo. Si no, deslicen su vista hacia la siguiente página (sección De Oído) y vean el presente de exponentes tan locales como, por ejemplo, 107 Faunos y normA. El Mató, en cambio, acaba de cerrar una gira por México y los Estados Unidos, solistas como Javier Maldonado alcanzan Brasil, y La Patrulla Espacial ultima detalles para su primer viaje por Europa. En definitiva, lo más sólido del rock local está saliendo al mundo y el mundo también se abre hacia lo imposible. Eso, como rico reflejo de un sector del terreno al que nos abocamos, nos confirma al menos el futuro más próximo.”⁸⁴

Mientras que en otra edición, la N°72 de mayo de 2014, también aparece una idea prescriptiva, señalando que un sello independiente que nucleó distintas bandas de la ciudad será el futuro del rock.

“Con un catálogo poblado de buen gusto, los chicos de City Bell se adaptan a los tiempos que corren. Alternando lo virtual (Facebook, Twitter, Bandcamp, Soundcloud) y lo real (El DICE, su propio espacio multifunciones), DICE discos levanta la voz y se propone como el presente y futuro del rock.”⁸⁵

En otra nota del mismo medio, en la edición N°77 de octubre de 2014, se reflejan claramente las ideas que este diario de rock local alienta. Por un lado, la insistencia en querer encontrar un registro de época aparece la representación del rock local como portador de una esencia inmutable. Por otro lado, muestra a la escena local tensionada entre tradición, futuro y la excelencia de la misma. Así, la dimensión del futuro, de lo que

⁸³ La nota se titula “Peligrosos Gorriones: antiflashback”, data de junio de 2010 y fue recuperada de <http://www.rollingstone.com.ar/1279595-peligrosos-gorriones-antiflashback>

⁸⁴ *De Garage*, Edición N°61, abril 2013.

⁸⁵ *De Garage*, Edición N°72, mayo 2014.

vendrá y de lo que se espera aparece como un elemento activo en la configuración del presente del rock local.

“Aunque lo más evidente sea el crecimiento de un circuito con cada vez más propuestas y producciones discográficas, la música popular parece ingresar ahora en una etapa de desafío y posibilidades. Quizás este sea el momento de ver cómo las nuevas generaciones le imprimen su sello como registro de época, logrando mixturas de elementos -entre instrumentos autóctonos y tecnología aplicada, etc.-, y llevándola siempre hacia lugares inexplorados. Quizás ahí se encuentre ahora uno de sus mayores desafíos: superar esa tensión constante entre la excelencia, la tradición y el futuro, y simplemente dejarla ser, crecer, avanzar quién sabe a dónde.”⁸⁶

Esta operación que conecta pasado con futuro tiene otra característica importante. En este narrar el pasado para delinear el futuro es recurrente la aparición de referencias al carácter mítico del rock local. La idea del rock platense como un mito permite también a las bandas actuales referenciarse a la hora de salir de la ciudad a producir un disco, realizar una gira, o brindar una entrevista en una radio foránea, pero principalmente legitimarse usando el argumento de que La Plata “siempre da las bandas del futuro”. El reconocimiento tardío de *Virus* permitió al circuito local hablar de esa banda como la banda del futuro, haciendo referencia a una idea de música de avanzada, vanguardista, innovadora, que no pudo ser comprendida en su época, y lo fue muchos años después.

Al mismo tiempo a esta operación de conectar pasado con el futuro se le agrega otra modulación. Como sostiene Williams (1997) el pasado es usado para ratificar el presente, y en nuestro caso se recurre a mencionar “la actualidad del pasado” para garantizar el futuro. En esta línea, en numerosas fuentes aparece la idea de “un rock con actualidad”. Por ejemplo, en una edición de septiembre de 2013 del diario *De Garage* aparece la idea de la creatividad para referirse a *Las Canoplas*, banda referente de la ciudad de La Plata surgida en la década del ochenta. Se habla allí de cierta vigencia del grupo musical que confirmaría la influencia en las bandas del presente gracias al potencial de su propuesta artística. De este modo, los cronistas sostienen lo siguiente

“Hoy, como uno de los secretos mejor guardados de la ciudad, Las Canoplas siguen siendo una fuente de consulta y faro creativo para varias mentes activas de la zona (desde el Chivas Arguello de normA hasta Javi Punga), gracias a una vigencia intacta que no hace más que confirmar el peso total de su propuesta artística.”⁸⁷

⁸⁶ *De Garage*, Edición N°77, octubre 2014.

⁸⁷ *De Garage*, Edición N°66, septiembre 2013.

Esta operación de conectar pasado, presente y futuro no se realiza para todo el conjunto de bandas que integran el circuito de rock local, sino que la construcción de una tradición implica seleccionar solo una porción de pasado, para ratificar un presente y señalar horizontes de futuro. Por lo mismo, se pueden observar las exclusiones y omisiones que se realizan no solo para construir la tradición del rock local sino también para realizar las premoniciones del futuro.

No hay duda en las fuentes consultadas que *Virus* ocupa en la actualidad, y desde su revalorización, el estandarte y modelo a seguir. Al mismo tiempo, esto no se detiene en gramáticas disponibles para organizar discursos, sino que se materializa en el circuito: el escenario del bar *Pura Vida*, uno de los lugares referenciados desde hace algunos años como un exponente clave de la actividad rockera de la ciudad, lleva el nombre de Federico Moura, cantante de la banda fundadora *Virus*; todos los años se realizan homenajes a la banda en este bar como en otros festivales autogestivos; se invita a algún integrante de la banda a ser jurado en concursos de rock organizados por la Municipalidad de La Plata; se realizan programas especiales de radio en conmemoración de la muerte de Federico; entre otros eventos. Del mismo modo, cuando se utiliza el presente para diseñar ese rock del futuro se seleccionan bandas que responden a ciertas estéticas y modos de producción determinados. No todas las bandas del presente son ofrecidas por las fuentes consultadas para dar garantía del rock del futuro.

1.7 Conclusiones. La comunidad de algunos

“El rock en La Plata crece por carriles diversos y el “palo” divide aguas dando garrotes a todos los que no suscriben a sus pautas de hierro. La repuesta no significa barricada, simplemente somos una camarilla de viejos escépticos dispuestos a descontextualizar a la música hasta dejarla reducida a su mínima expresión: una serie de notas que suelen rompernos periódicamente la cabeza. No somos fanáticos de todo lo platense y preferimos indagar en sonidos universales para comprender mejor lo que sucede aquí”.⁸⁸

El proceso de construcción de una tradición del rock platense implica consensos en torno a ciertos sentidos, límites y representaciones, pero también omisiones y

⁸⁸ Fragmento de la editorial de la revista Bongó de su edición del año 1993. Recuperado de <http://elrockylasrevistas.blogspot.com.ar/>

exclusiones propias de los procesos de tradicionalización. Para comprender este proceso nos remontamos al surgimiento y proliferación de la expresión “rock platense” mostrando que este suceso no se dio de manera aislada, sino que formó parte de un caldo de cultivo de época en donde distintos factores lo favorecieron. La masificación del rock, la explosión y la especialización de algunos medios de comunicación, así como la aparición de las primeras producciones académicas que tematizaron las prácticas culturales desde el clivaje juvenil e identitario, actuaron como procesos inseparables de la emergencia y proliferación de tal expresión. Con todos estos factores actuando, tanto la expresión rock platense como el circuito encontraron senderos luminosos por los cuales desplegarse y expandirse.

Hemos señalado también que para comprender este proceso es fundamental considerar la existencia de un afuera constitutivo en contraposición al cual se organizan las gramáticas que definen y caracterizan al rock local. Por un lado, la ciudad de Buenos Aires como ese “otro” del que la ciudad de La Plata ya buscaba diferenciarse desde su fundación; por otro lado, el Conurbano Bonaerense, constituido en “otro” en la década del noventa, cuando empiezan a emerger nuevos actores que anclan sus experiencias en el rock -tanto como músicos o como público- y se presentan como una “amenaza” frente a las clases medias ligadas históricamente al rock. Y aquí no debemos olvidar la composición social de la ciudad de La Plata que, como indica Benza (2016), es el segundo aglomerado urbano después de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con mayor presencia de sectores medios de Argentina, llegando a representar casi un 60% de la población de la ciudad.

La búsqueda por diferenciarse de estos otros lleva consigo y habilita la construcción de preguntas por la distinción y la especificidad del circuito. ¿Acaso el imaginario del rock platense movilizaba las ideas de creatividad, expresividad, glamour, vanguardia y urgencia poética, entre otras, y colocándose el mote de universitario, independiente, estatal, interdisciplinario y clase mediera no articula la mejor oposición al rock barrial? ¿y qué sucede si pensamos esta misma operación pero con respecto al rock porteño? Si bien no buscamos responder a estas preguntas, las planteamos para señalar que una vez establecidos los rasgos del rock platense, sus límites, sus inclusiones y exclusiones, se despliega la construcción de un mito que viene por un lado a cubrir al rock local de un aura y, por otro, a construir legitimidad sobre las bandas del presente, del futuro y a realizar una relectura sobre las del pasado.

Sin embargo, la construcción de la tradición del rock platense no implica consensos, ni acuerdos, ni convenciones absolutas. Si bien en las fuentes consultadas priman sentidos compartidos, también pudimos encontrar disonancias y tensiones que funcionan como puntos de luz por los que se cuelan otras interpretaciones y lecturas sobre la historia pero también sobre el presente y futuro del rock local. En este sentido, señalamos que hacia el interior del circuito también hay distintos “afuera constitutivos” que operan generando sentidos encontrados, no solo en la prensa y producciones académicas, sino que también se hacen cuerpo en los actores participantes del circuito de rock platense. Así por ejemplo, en torno a la caracterización del rock platense desde un carácter mítico el periodista Osca Jalil pone en jaque la existencia del mito, afirmando que “hay dentro del sentido común platense posiciones chauvinistas, que fagocitan un patriotismo exagerado por el rock local”.⁸⁹

Otro punto de fuga se abre en la operación que señalamos que apunta a construir comunidad mostrando un origen en común entre las dos bandas que luego separarían aguas al interior del circuito del rock nacional. En este caso, si bien por un lado se recurre a utilizar estrategias argumentativas que buscan instalar la idea de un origen común, lo que permite montar la imagen del rock platense como una comunidad, las fuentes analizadas son prueba de que dicha idea, así como las nociones de familia y movimiento, activan diversos sentidos. Por un lado, identificamos un uso excluyente cuando la noción de comunidad se utiliza para dar cuenta de determinados modos de producción y propuestas estéticas; por otro lado, encontramos un uso más inclusivo cuando se trata de presentar alguna iniciativa para todo el circuito local, o cuando hay movilizaciones y repudio a la clausura y cierre de espacios del circuito. Por momentos, el uso de la noción de comunidad apela al conjunto de actores del circuito, y por otros se torna excluyente dejando ver que “la comunidad” estaría formada por las bandas más cercanas al estilo indie, nucleadas en torno a sellos independientes, modos de producción autogestivos, entre otras características. No hemos encontrado en las fuentes consultadas que se utilice la noción de comunidad para dar cuenta de un conjunto de actores vinculados a otras propuestas estéticas y modos de producción. Por ejemplo, cuando se realizan notas sobre bandas, reseñas de discos o relatos de festivales de agrupaciones musicales ligadas a la vertiente del rock barrial en ningún momento se refiere a ellos utilizando la noción de comunidad.

⁸⁹ Entrevista realizada a Oscar Jalil en noviembre de 2017

Del mismo modo sucede cuando fijamos la atención en las regularidades que presentan las fuentes en torno a filiar la actualidad del circuito con determinadas tradiciones, de construir lineamientos acerca del futuro del rock platense y de caracterizar al rock local como innovador, creativo y vanguardista. Esas persistencias nos hablan también de las omisiones y las exclusiones que los narradores realizan.

Cuando realizamos la revisión de los materiales de prensa nos llamó la atención poderosamente la casi nula existencia de notas en donde se hable del potencial creativo del Indio Solari y sus bandas. Por ejemplo, en la edición N°6 de *De Garage* titulada “De regreso a Oktubre. Mirada siglo XXI de la leyenda del rock” de septiembre de 2007, no aparece ninguna mención a ciertos rasgos creativos, innovadores o vanguardistas cuando se narra la historia y se caracteriza el proyecto de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* en el disco “Oktubre” o en general.

Más allá del esfuerzo de los cronistas en señalar un origen en común, esta ausencia se convirtió en un hallazgo de esta investigación porque nos llevó a identificar que a medida que íbamos buscando en los distintos materiales seleccionados, no aparecía esta caracterización a la hora de referirse a determinadas bandas fundacionales del rock platense, pero tampoco a ciertas bandas del circuito actual. Como pudimos mostrar anteriormente en algunos fragmentos de notas se habla de creatividad para caracterizar a determinados grupos musicales, a determinadas vertientes estéticas, pero no a otras. Al mismo tiempo tampoco se menciona el vínculo con las tradiciones, o la historia del rock local cuando se habla de determinadas agrupaciones musicales. Esta idea de comunidad, de igualdad entre pares que se pretende mostrar, comienza a vacilar cuando encontramos regularidades en torno a las ausencias u omisiones. La idea de la agrupación de iguales aparece fuertemente vinculada a bandas provenientes de una vertiente estética ligada al indie, pero también a aquellas que representan a un modo de producción hegemonizado por bases autogestivas e independientes.

En este sentido, si bien un primer dato a destacar es que en todas las producciones analizadas las referencias a *Virus* y las bandas ligadas a esta vertiente estética son muchísimo más numerosas que las que referieren a *La Cofradía*, *Patricio Rey* y los grupos emparentados con esta corriente, el segundo y fundamental dato, relacionado con lo anterior, es que cuando se menciona la idea de un camino compartido y se señala la influencia de las bandas de la primera ola, sobre todo de *Virus*, se lo hace para hablar de ciertas bandas que son, justamente, las que se alejan de la corriente estética nacida con *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. De este modo podemos señalar que en las

fuentes consultadas a la hora de analizar el proceso de tradicionalización del rock platense aquellas bandas ligadas a la vertiente del rock barrial tienen un lugar periférico, excluyéndoselas no solo de las referencias presentes para vincularlas con el pasado, sino en los horizontes normativos con respecto al rock del futuro.

Debemos mencionar dos cuestiones que permitirían atenuar lo señalado anteriormente. Por un lado, el tardío reconocimiento⁹⁰ a la banda *Virus*. Debieron pasar muchos años para que tanto músicos, como público, periodistas y críticos de rock le den un lugar dentro del circuito nacional y local.⁹¹ En este sentido, es probable que esto haya generado una gran oleada de notas, artículos y referencias en las últimas décadas motivados por este “tardío descubrimiento” de la banda. Por otro lado, la decisión del Indio Solari de mantenerse alejado de la prensa. En esta línea, podemos entender la casi nula existencia de entrevistas que se le han realizado, pero no se puede utilizar este dato como argumento para justificar la poca aparición de notas relacionadas a sus discos, a sus shows, a su obra, sobre todo desde la prensa local especializada.

Sin embargo, como dijimos, las recientemente mencionadas no son solo tensiones a nivel de recurso argumentativo en los materiales de prensa y producciones académicas, sino que como veremos en el quinto capítulo de esta tesis esto se hace carne en distintos actores participantes del rock platense habilitando sociabilidades y circuitos diferenciales, pero también disensos al momento de narrar la historia del rock local, de referir al circuito actual y de pronosticar el rock del futuro.

La construcción de una tradición no implica unanimidad de sentidos compartidos, regularidades y convenciones; sino que también habilita luchas, disputas y tensiones en torno al pasado, el presente y al futuro. Si bien la existencia de omisiones y exclusiones es parte de cualquier proceso de tradicionalización, lo que nos propusimos mostrar en este capítulo es que, en el caso del circuito de rock local, en este proceso se busca marcar como legítimos ciertos sentidos, principios, límites, propuestas estéticas y modos de producción en pos de subordinar, omitir o excluir otros.

⁹⁰ Para ampliar remitirse a Fisherman (2013).

⁹¹ Para ampliar información sobre las críticas que recayeron sobre la banda *Virus* y su tardío reconocimiento remitirse a Riera y Sánchez (1995) y Lucena (2013)

Yo crecí en la tierra del arte. Ciudad de la música y música de la ciudad

Julio Verne la imaginó, Pedro Benoit dibujó los planos y Dardo Rocha la fundó en 1882. Estos personajes no tuvieron en cuenta que todo intento de perfección provoca una anomalía. Cubo Mágico, la pulsión rockera de la Ciudad de La Plata (...) El Cubo Mágico es un rompecabezas cuyas caras están divididas en cuadrados de un mismo color que se pueden cambiar de posición. El objetivo se alcanza al ordenar todos los cuadrados de la misma cara del cubo del mismo color. Desde la cima de Plaza Rocha, Universidad 107.5 habilita su licencia para jugar. De 18 a 20 Cubo Mágico, el parlante que amplifica las canciones, escenas, protagonistas y distintas manifestaciones artísticas de la ciudad trazada en un cubo perfecto. Cubo Mágico.

2.1 Introducción

El fragmento citado pertenece a la cortina del programa radial *El Cubo Mágico*, que se transmite por *Radio Universidad*, en su modulación FM 107.5 de lunes a viernes de 18 a 20 horas. La frecuencia a la que hacemos referencia pertenece a una institución dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, fundada en el año 1924, que constituye la segunda radio del país y la primera radio universitaria del mundo. Como sostienen Antonucci et al. (2009) la radio tuvo desde sus comienzos una impronta particular, que caracterizan como la creación de un modo comunicacional diferente a lo que existía, donde los profesores hacían de periodistas y locutores, transmitían clases magistrales, conciertos, noticias y entrevistas a personalidades de la ciencia, el arte, la política, etc. Según su perspectiva, la radio permitió acercar a todos los claustros universitarios al resto de los habitantes de la ciudad, mediante la divulgación académica, científica, tecnológica y cultural, borrando las fronteras entre la sociedad y la Universidad.⁹² Por su parte, refiriéndose a un período más reciente, Zabiuk (2009) sitúa a la *Radio Universidad* como uno de los vasos comunicantes con más vinculación con el rock platense. En línea con lo que desarrollamos en el capítulo anterior, la autora establece una relación estrecha entre el rock de la ciudad de La Plata y la Universidad Nacional de La Plata, destacando el rol activo que ocupa la radio dándole lugar a la música rock, pero también abriendo puertas a jóvenes que realizan programas difundiendo bandas locales y extranjeras, hablando también de literatura, películas y otras disciplinas artísticas. Durante mi estadía en el campo, la *Radio Universidad* mantuvo una posición activa en el circuito de rock de la ciudad, especialmente difundiendo y apoyando a un conjunto de

⁹² La *Radio Universidad* “se presenta a sí misma como una radio *college* en filiación con emisoras de universidades norteamericanas definidas como radios de autor y cruciales en la historia del *indie* de aquel país (...).” (Boix, 2015b:113)

bandas integrantes del circuito; pero también organizando festivales, auspiciando otros, editando discos, entre otras tantas actividades.⁹³ Para mencionar algunos de estos eventos, podemos hacer referencia a dos en particular que sucedieron durante nuestro período de investigación. Por un lado, el festejo por el noventa aniversario de la Radio, festejado el 15 de abril del año 2014 en la Plaza Rocha, ubicada frente a la radio. Allí, ese día tocaron cuatro bandas de rock de la ciudad: *Un planeta*, *Míster América*, *Las Canoplas* y *El mató a un policía motorizado*. Como podemos ver en el flyer que reproducimos a continuación, en la esquina superior derecha se puede leer “Primera radio universitaria del mundo. Festeja 90 años en los oídos de la ciudad”. Así, la radio establece permanentemente un vínculo con el rock -las cuatro bandas invitadas son de rock-, pero también apela a una imagen de ciudad.

Por otro lado, en 25 de abril del año 2015, desde la frecuencia FM del dial de la *Radio Universidad*, organizaron un evento llamado *Observatorio 107.5* en el Centro Cultural de la Plaza Isla Malvinas de La Plata. La idea que motorizó este acontecimiento fue sacar la radio a la calle y realizar una muestra que incluya una exposición fotográfica, presentaciones de libros y shows de bandas y solistas locales. La radio convocaba al evento afirmando que “es otro modo de salir a agitar y sentir que por unas horas la señal de nuestra querida FM no es tan escurridiza”⁹⁴.

⁹³ Como muestra de las múltiples y variadas actividades que la radio realiza y con el objetivo de ilustrar el vínculo que la misma mantiene con el rock y con la ciudad, reproducimos un fragmento que la misma radio publicó en su página web con motivo de la celebración de un evento en particular que sintetiza algunas de las diversas actividades en relación al rock que la radio organizó. “En 1999 decidimos sacar la radio a la calle porque la señal se perdía en el distribuidor, no llegaba nítida a Los Hornos o, simplemente, por el deseo de agitar la escena cultural platense con acciones concretas: primero fueron las King Kong Nights en el Auditorio de Bellas Artes; luego, la crisis de 2002 nos llevó casi sin pensarlo a demostrar que se podía generar una feria de discos gigante con 10 bandas tocando en dos escenarios. Llegamos a la cifra de 17 Outlets de Música Independiente, por donde pasaron más de 150 nombres del rock de acá y de allá también, ah, nunca repetimos ninguno de esos nombres. También nos jugamos a mantener en el tiempo un modo de organizar recitales con el ciclo Media Pila, sedes itinerantes y algunas revelaciones en el escenario ayudaron a mejorar la cartelera independiente. También editamos 2 discos y llenamos teatros y anfiteatros con versiones de Virus y Los Redondos. Y cuando la emisora universitaria más antigua del mundo cumplió 90 años, tuvimos nuestro LollapaRocha en la plaza que cruzamos diariamente para hacer radio. Ahora iniciamos una nueva etapa: en estos tiempos hablar de Outlet suena hasta recesivo, por eso buscamos otra plataforma para seguir agitando la cultura joven local.” Fragmento extraído de <https://www.radiouniversidad.unlp.edu.ar/la-radio-se-muestra/>

⁹⁴ Información recuperada de <https://www.radiouniversidad.unlp.edu.ar/la-radio-se-muestra/>



Figura N°1. Flyer de promoción del evento organizado por la *Radio Universidad* para celebrar sus noventa años de existencia. Recuperado de <https://www.radiouniversidad.unlp.edu.ar/festejos-90-aniversario-ru/>

Dentro de esta propuesta general de programación y eventos, *El Cubo Mágico* es un programa que se dedica particularmente al rock de la ciudad desde su creación en el año 2012 y es conducido por el locutor Pablo Reffi⁹⁵. Aunque eventualmente realiza un abordaje de distintas bandas nacionales, en general el programa está dedicado al rock de la ciudad desde distintos tópicos. Al sintonizar el programa algunas tardes podemos escuchar la historia de alguna banda emblemática del rock de la ciudad, el detalle del vínculo entre actores del circuito, una entrevista a músicos que tocan en vivo, proyectos en vinculación a la cultura rock platense, difusión de fechas y distintas estrategias atravesadas por la obsesión de reconstruir y desentrañar lo que muchas veces el locutor de la transmisión definió como “el ADN del rock platense”.⁹⁶

Por este motivo *El Cubo Mágico* ha ido ocupando desde su creación un rol muy importante dentro del circuito, sobre todo porque vino a darle voz a grupos de bandas de rock local que no encontraban un espacio en el resto de la programación de la radio. Reffi,

⁹⁵ Con respecto a los nombres de los actores, en caso de que sean personas públicas, utilizaremos sus nombres reales. En este sentido, los nombres de los periodistas y el gestor cultural con el que trabajamos serán respetados. En cambio, para el caso de los músicos respetaremos su anonimato utilizando nombres de ficción, y en algunos casos sobrenombres o nombres acortados.

⁹⁶ Pablo Reffi es un periodista de *Radio Universidad*, que si bien al momento de la investigación se encontraba conduciendo el programa *El Cubo Mágico*, anteriormente fue miembro de otros programas de la misma institución. Posee una gran trayectoria en vinculación al rock, participando de otras radios, como por ejemplo *Radio Pura*, y organizando numerosos eventos musicales en la ciudad.

incentivado por su curiosidad y obsesión por poder investigar más acerca de la relación entre el territorio platense, la historia del rock local y las bandas de la escena actual, ha sabido darles un lugar a las bandas más pequeñas y con menos posibilidades de generar una difusión propia y de mayor escala. Sin embargo, esta tarea no fue individual, sino que para darle mayor visibilidad y concreción estableció un vínculo muy fuerte con el bar *Pura Vida*, en donde funciona una radio llamada *Radio Pura* y se ofrece un escenario donde las bandas de la ciudad pueden tocar sin necesidad de abonar, a la vez que les posibilita recaudar el dinero de las entradas que se pagan para ingresar al show. De esta manera, desde el fragmento que abre el capítulo hasta la programación y contenidos cotidianos, en el programa radial *El Cubo Mágico* está permanentemente presente la pregunta por la vinculación entre el territorio platense y el rock de la ciudad, y lo mismo sucede en otros medios de prensa, difusión y en las producciones académicas que se constituyen en antecedentes y objeto de estudio de esta investigación, con las cuales hemos trabajado en el capítulo anterior.

En ese capítulo hemos contribuido al objetivo general de esta tesis de analizar la configuración del rock platense -atendiendo a los consensos, las tensiones y las disputas que tienen lugar en dicho proceso -motivados por dar luz a distintos procesos que ocurren en esa configuración, como la tradicionalización, la alterización y la distinción, entre otros. Específicamente, nos hemos dedicado en esa oportunidad a mostrar como el proceso de construcción de la tradición del rock platense implicó, entre otras cosas, dotar de un carácter distintivo y particular al rock de la ciudad de La Plata, para diferenciarlo de otros circuitos de rock como es el caso porteño y años más tarde del rock conurbano y poder construir un mito en torno a su exclusividad. Acudimos así al análisis de distintos materiales para mostrar cómo desde la prensa y la literatura académica se han brindado respuestas y explicaciones a esta “particularidad” del rock platense en torno al planteo de un vínculo entre el rock y ciertas características específicas del territorio como la escala urbana, la Universidad, la clase media, entre otras cosas.

En esta misma línea, este capítulo se propone reflexionar sobre el vínculo entre el rock platense y la ciudad partiendo del análisis de dos eventos de rock que tuvieron lugar en la ciudad de La Plata. Uno de ellos organizado por la Municipalidad de La Plata; el otro, por una Organización No Gubernamental. Ambos eventos se anclan y promueven la idea de La Plata como ciudad rockera -postulación que hemos mostrado que era también realizada por la prensa y la academia en el capítulo anterior- pero apelando a distintas concepciones de ciudad y de rock, así como realizando diferentes filiaciones con las

tradiciones disponibles y significaciones en torno a los modos de producción de la música, de gestión, etc.

Nos interesa problematizar la relación entre ciudad y rock. Para esto nos proponemos identificar y describir los atributos de la imagen de ciudad que aparecen promovidos y fortalecidos en el desarrollo que proponen cada uno de los eventos, en busca de analizar qué ciudad imaginan, cuál es la música de esa ciudad, quiénes son los protagonistas en ambas propuestas y qué intenciones se proponen los gestores detrás de las ideas que despliegan.

De este modo, en el primer apartado trabajaremos en profundidad con la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata, describiendo y mostrando sus características. Luego, en los próximos dos apartados, nos detendremos presentando cada uno de los eventos musicales -el encuentro autogestivo de cultura rock *Ciudad Alternativa* y el concurso de bandas de rock organizado por la Municipalidad de La Plata, llamado *Vamos las bandas*-, haciendo foco en la organización territorial que cada uno de ellos moviliza, en el particular vínculo entre territorio y música que los mismos proponen, en su propuesta de rock y en la filiación con las tradiciones rockeras de la ciudad. Por último, presentaremos algunas conclusiones introduciendo la noción de territorialización sonora (Kaiero Claver, 2010) como un lente que nos ayudará a condensar las ideas presentadas previamente.

Con respecto a la metodología, trabajaremos en este capítulo con entrevistas en profundidad, registros de observación participante, análisis de prensa (flyers, fotografías, folletos) y reglamentación de ambos eventos para dar cuenta de la vinculación que movilizan entre el territorio platense y el rock de la ciudad. Cada una de estas herramientas de recolección de datos, así como los actores intervinientes, serán mencionados y descriptos oportunamente.

2.2 Imagen de ciudad

Uno de los grandes teóricos que analizaron la ciudad al calor de la noción de imagen urbana fue Kevin Lynch. En su obra *La imagen de la ciudad* afirma que todos los habitantes de una ciudad tienen una imagen mental sobre la misma. Las ciudades son, según el autor, más o menos legibles: podemos identificar sitios sobresalientes y sendas sin demasiada dificultad y agruparlas en una pauta global. En este mismo sentido, Lynch (2008) afirma que un escenario físico vivido e integrado, que es capaz de generar una imagen nítida, desempeña asimismo una función social como la de proporcionar la

materia prima para los símbolos y recuerdos colectivos de comunicación de un grupo y confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva opuesta a la desorientación. Según su perspectiva, cuando las imágenes mentales de una ciudad se superponen en sus habitantes podemos hablar de imágenes públicas, que no son otra cosa que la superposición de muchas imágenes individuales.

Desde el campo de la antropología urbana, lo que Lynch (2008) definió como imagen pública, Mónica Lacarrieu (2007) lo define como imagen hegemónica de una ciudad. Según la autora, la imagen urbana es una representación mental global del medio urbano, que se construye a partir de determinados rasgos y/o atributos seleccionados especialmente desde distintos lugares de la ciudad, a fin de sintetizar una imagen que diluya otras tantas posibles; son construcciones espaciales, culturales y sociales producto de campos de lucha simbólica. Sin embargo, la autora enfatiza en no confundir a las imágenes urbanas con los imaginarios urbanos, que constituirían una dimensión por medio de la cual los distintos habitantes de una ciudad representan, significan y dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar.⁹⁷ Para Lacarrieu (2007), además, las imágenes urbanas organizan paisajes, que no serían otra cosa que producto de una política de lugares. Así se ha llegado a una organización de la ciudad a partir de esa imagen legitimada, que busca disciplinar y dar coherencia al espacio.

Pensar en la imagen pública (Lynch, 2008) o imagen hegemónica (Lacarrieu, 2007) de la ciudad de La Plata implica, siguiendo a Segura (2015), identificar un elemento en común en las distintas representaciones que de la ciudad aparecen en políticas públicas, periódicos, mapas y dibujos realizados por algunos de sus habitantes. En su investigación, el autor reconoce la “persistencia de la forma” (la asociación de la ciudad con el cuadrado correspondiente al “trazado fundacional”, imagen que también aparece en el fragmento

⁹⁷ Lacarrieu (2007) destina gran parte de sus producciones a una discusión que, si bien no es fundamental para el análisis que nosotros realizamos, nos interesa mencionar. La autora tiene una gran preocupación por dejar sentada la tendencia recurrente a estereotipar de manera mecánica la relación entre la imagen urbana y la condición material, negando la importancia de la expresividad en la corporización de aquella. En este sentido, agrega que las imágenes urbanas tendieron a visibilizar lo material al tiempo que invisibilizaban lo inmaterial: aunque la materialidad de la ciudad es ampliamente iluminada, lo inmaterial o la cultura expresiva de la ciudad, desde las sombras, contribuye también a la definición de cada imagen. Así, ella sostiene que hay que insistir en la necesaria diferenciación entre imágenes e imaginarios urbanos. Y agrega que, efectivamente, las imágenes urbanas son mayormente construcciones oficiales y oficializadas que operan en tanto instrumentos de poder y control impostando políticas de lugares. “En cambio, los sentidos de los lugares son emergentes del conjunto de imaginarios compartidos por los diferentes grupos sociales” (Lacarrieu, 2007). El sentido de lugar, según esta perspectiva, no está dado por el propio lugar sino por las representaciones que les atribuyen los pobladores a los sitios, es decir, por las imágenes y los imaginarios que elaboran sobre lugares con atributos y significados particulares, que siempre son históricos y determinados por la cultura.

citado de *El Cubo Mágico*) como este rasgo en común entre los distintos materiales por él analizados. Esta persistencia, según su perspectiva, resulta paradójica en una ciudad sujeta a varios procesos de transformación (suburbanización, conurbación, segregación) habilitando considerar como no ciudad a elementos constitutivos de la misma tal como la conocemos hoy.

Como muestra Losano (2006), la ciudad de La Plata, creada en 1882 para albergar al poder político de la Provincia de Buenos Aires, nace como ciudad avanzada, que en su momento causó gran impresión en el ámbito nacional e internacional, como expresión de pujanza de una sociedad, en un país nuevo y vigoroso. La raíz urbanística del trazado de La Plata fue concebida por un grupo de técnicos del Departamento de Ingenieros, que encabezaba el Ing. Pedro Benoit, como una ciudad modelo fecundada por las novísimas ideas de su época. Si bien su ejecución incorpora ciertas representaciones del repertorio barroco y clásico, Losano (2006) señala que se trata de una nueva concepción fundamentada en un profundo conocimiento de la evolución del urbanismo: la simetría, la cuadrícula y las diagonales del repertorio formal clásico y barroco, pero también las ideas del siglo XIX acerca de la ciudad progresista en su variante higienista. Parafraseando a Garnier (1992), Losano (2006) sostiene que más allá de la concepción moderna, de avanzada y demás movimientos urbanísticos, la ciudad de La Plata se identifica con la cuadrícula, el elemento más tradicional en el urbanismo. Más allá de los desbordes, la idea que prima es la de la ciudad cuadrada, compartida por la mayoría de los residentes en la ciudad como una imagen mental común (Segura, 2009).

Por ese carácter de ciudad creada y planificada que la impregnó desde sus inicios, se habla de La Plata como una ciudad nueva (Vallejo 2004, 2016). Vallejo (2016) habilita desde su óptica el análisis de figuras culturales que resignificaron la idea de lo “nuevo” convirtiendo a La Plata luego de las tres primeras décadas del siglo XX en escenario de experiencias muy ricas. El autor señala así la emergencia de la “nueva mujer”, la “universidad nueva” y la “nueva generación” como figuras que, al igual que la “nueva Capital”, tendrán vinculación directa con un originario espacio de mediación entre razón y naturaleza, el hilo que reconducía la búsqueda de la novedad en los orígenes, más que de la propia ciudad, del programa cultural que las gestó.

Además del carácter de la novedad en la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata nos interesa destacar también otro que tiene que ver con lo que anteriormente llamamos persistencia de la forma. En este proceso Segura (2009) señala la importancia que cobra el centro de la ciudad por sobre la periferia, identificando en el diseño original

de la ciudad la Avenida Circunvalación como un límite concreto que establecía la separación entre lo urbano y lo rural, pero que se convertiría con el tiempo en una frontera que separaba sectores sociales. Parafraseando a Garnier, Segura (2013) refiere a la Avenida Circunvalación como una muralla horizontal perforada, definiendo a la periferia que la misma delimita como un proceso, en tanto ésta no constituye un espacio estático ni homogéneo. Por un lado, el autor señala que las poblaciones más pobres así como también los recién llegados tienden a localizarse en las franjas del área urbanizada, donde la ausencia de servicios hace más accesibles el suelo urbano. Asimismo, destaca el carácter heterogéneo de este espacio, señalando que las condiciones económicas, habitacionales y urbanas desmejoran a medida que uno se aleja de la Circunvalación en dirección al espacio rural generando un efecto de degradé urbano legible en el tipo y los materiales de las viviendas, la extensión y la calidad de servicios urbanos como agua, cloacas y asfalto, la configuración de la traza urbana de manzanas y calles, el arbolado y el espacio verde disponible. En diálogo con estas características, Segura (2013) plantea una forma específica de vivir en las afueras de la ciudad. Específicamente habla de una experiencia común vinculada con habitar la periferia que habilita una forma de mirar y vivir la ciudad desde una posición social y espacial desde la cual se experimentan como parte de la vida cotidiana ciertas cuestiones singulares de ese espacio, que tienen influencias en los modos de pensarse en relación a la ciudad. Incorporamos este elemento dentro de lo que consideramos como la imagen pública de la ciudad porque además de ser esta distinción centro-periferia sostenida por sus habitantes, se evidencia también la voluntad de mantener en esa imagen que hace corresponder a la ciudad con los límites fundacionales a pesar de que la mancha urbana los rebasara, ya que a medida que la ciudad se deformaba los límites de su trazado fundacional eran reforzados por distintas políticas públicas urbanas (Segura, 2009).

Otro de los rasgos de esta imagen pública de ciudad que nos interesa destacar es precisamente la identificación de La Plata como “ciudad universitaria” y “capital de la cultura” (Badenes, 2012). Según Vallejo (2016) esta dimensión tiene una base real en la presencia que adquirió la Universidad Nacional, creada en 1905⁹⁸, como parte de un emprendimiento educacional que pretendía dar cuenta de un gesto de autonomización del

⁹⁸ En el año 1905 la Universidad se nacionaliza, dado que existía desde 1897 la Universidad Provincial de La Plata. Como afirma Cleve (2017), a lo largo de las décadas fue creciendo hasta constituirse en la tercera universidad más grande en cantidad de estudiantes y trabajadores del país, luego de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Córdoba.

saber en la búsqueda por generar una élite meritocrática. En el gran predio de El Bosque⁹⁹ se construyó la zona universitaria, donde se encontraba buena parte de las facultades y colegios de la universidad que tipificó a La Plata, según Lombardi (2000), como ciudad de estudiantes producto de un mandato iluminista tan obviamente alimentado desde su proceso de fundación. Sin embargo, fue recién entre 1920 y 1930, según Segura (2009), que la ciudad adquiere su perfil definido de ciudad administrativa y universitaria. Este sentido construido sobre el municipio confronta, según Badenes (2012), con el proyecto original de La Plata, que en su elogiada planificación de antemano no preveía albergar una universidad y que no la tuvo durante muchos años. Así, según esta perspectiva, la construcción de este potente imaginario de una “ciudad universitaria” tiende a borrar esa realidad de los primeros años y opera a su vez en detrimento de la mirada sobre otras actividades y actores: la capital del saber, de las artes y la cultura, ocluye el reconocimiento de la presencia obrera o la producción frutihortícola.

En esta imagen de La Plata como ciudad cultural, las sociabilidades - principalmente juveniles- se encuentran fuertemente vinculadas al arte y a la música en particular. En esta creciente actividad artística la Universidad Nacional ha ido ocupando un lugar cada vez más importante en la organización de eventos culturales, invitación de artistas consagrados y la transferencia de diferentes proyectos y actividades al resto de la comunidad. Sumergiéndonos dentro de la dimensión artística, específicamente en la actividad musical de la ciudad, reconocemos la predominancia de una idea común que - al comienzo desde una mirada externa y luego desde la autoidentificación, como mostramos en el primer capítulo de esta tesis- tipifica a la ciudad de La Plata como ciudad rockera. En efecto, desde mediados de la década del noventa puede encontrarse con mayor o menor grado de aparición la noción de “rock platense” no solo en la prensa local, sino también en los periódicos de mayor tirada a nivel nacional.

Esta imagen de La Plata como ciudad rockera tiene por detrás una serie de cuestiones que la sustentan. Por un lado, la ciudad fue un semillero de bandas de rock que llegarían a ser reconocidas no solo localmente, sino en el país y en Latinoamérica, gestando dentro del rock nacional dos vertientes estéticas bien diferentes. *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, por un lado, y *Virus*, por el otro, se convertirían en dos íconos

⁹⁹ Lombardi (2000) sostiene que El Bosque, artificialmente plantado alguna vez, puede haber sido motivo para localizar la ciudad de La Plata a partir de encontrarlo y reconocer que esa era una ocasión que no merecía ser ignorada. Según Vallejo (2016) este predio se constituyó en emblema del avance sobre el “desierto”, esa entidad carente de naturaleza y pasado que sirvió de modo recurrente para caracterizar el problema de la extensión pampeana.

del género nacidos entre las décadas del setenta y del ochenta al calor de reuniones interdisciplinarias de amigos de escuela, facultades, hogares con instrumentos musicales disponibles, las primeras reacciones locales al furor del rock extranjero y un intento de dejar una huella.

En la actualidad, como hemos señalado en el primer capítulo, el circuito de rock presenta desde la proliferación de bandas pequeñas y consolidación de otras de mayor magnitud, hasta la creación de sellos discográficos independientes, organización de festivales sobre la cultura rock platense, creación de espacios de gestión pública, programas radiales, periódicos locales, entre otras cosas. En este sentido, teniendo en cuenta la escala de la ciudad, la actividad vinculada al rock es alta y la escena ha asumido un carácter diferencial en comparación con otros lugares del país.

De esta manera, la primacía del género por sobre otros y también sobre otras disciplinas artísticas, permiten incorporar esta dimensión como otro elemento central de la imagen y el imaginario de la ciudad. Esto no quiere decir que este proceso se haya desarrollado de forma homogénea y consensuada por parte de los distintos actores que forman parte de este circuito, sino que esta vinculación entre un género musical particular y un territorio específico habilita un proceso de resemantización que da lugar al establecimiento de fronteras, límites y selección de tradiciones por parte de los distintos actores que se encuentran en vinculación con el mismo. Este aspecto de la imagen pública que funciona, según Pujol, como una especie de mandato que enuncia que “si sos platense y joven, serás rockero”¹⁰⁰, es uno de los elementos que analizaremos en este capítulo y que conlleva a diversos actores a una serie de operaciones de lucha por la imposición de visiones ligadas al rock que imaginan para su ciudad (estilos, tipos de proyectos, modos de trabajo, horizontes de realización, etc.) y a las imágenes de ciudad en la que despliegan su música.

2.3 “La otra ciudad existe y la queremos mostrar”¹⁰¹

Ciudad Alterna fue creado en el año 2010 por dos jóvenes en vinculación al mundo universitario. Uno de ellos nacido y criado en la ciudad de La Plata, al momento de ser entrevistado tenía 34 años, estudió Comunicación Social en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata y aseguraba haberse vinculado a la

¹⁰⁰ Fragmento extraído de Vicentini, L. (2010).

¹⁰¹ Fragmento extraído de la entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

cultura, y especialmente a la música, desde muy chico. Al momento del trabajo de campo, su posición en el mundo laboral podía pensarse como la confluencia entre sus gustos y pasiones y sus estudios superiores. Al momento de ser entrevistado conducía un programa en Radio Universidad, escribía para distintos medios gráficos, se desempeñaba como prensa en la Secretaría de Cultura de la Provincia y era docente. Varias de estas actividades tenían un punto en común: su interés por analizar la vinculación entre rock, cultura rock, contracultura y juventud. Al mismo tiempo, el abordaje de esta cuestión llevaba por detrás la inquietud específica de reflexionar acerca de ciertas bandas de rock: no de las bandas *mainstream*, sino de aquellas agrupaciones más anónimas que conforman, según él, el caldo de cultivo del rock de la ciudad “donde hoy se están formando las bandas del futuro”¹⁰².

Junto a un compañero de carrera, oriundo del interior de la Provincia de Buenos Aires, vinculado también con el circuito de la cultura rock a partir de su trabajo como escritor en un periódico de tirada nacional, comenzaron a realizar proyectos de gestión cultural que fueron asumiendo el carácter de antecesores del Festival *Ciudad Alterna*. Por vivir cerca del Barrio Meridiano V, donde se emplaza la vieja Estación Provincial¹⁰³, participaron activamente en su recuperación y conversión en uno de los centros culturales más reconocidos de la ciudad. El centro cultural *Estación Provincial* se instaló en la misma estación construida en el año 1910, que vería pasar su último tren en 1977. Fue hacia fines de la década del noventa cuando un grupo de vecinos, algunos hijos y nietos de ex ferroviarios, gestores culturales y personas vinculadas a colectivos artísticos emprendieron la lucha por la recuperación y transformación de ese espacio en un centro cultural del barrio, en conexión a lo que luego se llamó *Circuito Comercial Meridiano V*: un conjunto de bares, locales, galpones culturales, centros culturales, ONGs, que localizaron su trabajo en las inmediaciones de la estación, específicamente en el casco urbano¹⁰⁴ de la ciudad de La Plata, en el barrio Meridiano V ubicado entre las calles de

¹⁰² Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

¹⁰³ La *Estación Provincial* está ubicada en la intersección de las calles 17 y 71 del Barrio Meridiano V de La Plata.

¹⁰⁴ Según la definición de la Municipalidad de la Plata el casco urbano está enmarcado por un boulevard de circunvalación dentro del cual se desarrolla una trama de marcada ortogonalidad, haciendo coincidir el “casco urbano” con el trazado fundacional “Una malla de avenidas dispuestas regularmente cada seis cuadras, y un sistema de ejes diagonales, contribuyen a jerarquizar la estructura circulatoria, y a definir en sus intersecciones un sistema de espacios verdes de diversas escalas.” Información recuperada de <http://www.estadistica.laplata.gov.ar/paginas/datosccCASCO.htm>

13 a 19 y de 66 a 72.¹⁰⁵ En la actualidad este circuito es uno de los más visitados de la ciudad; durante los fines de semana vecinos y visitantes se acercan a participar de las ferias artesanales, a disfrutar de algún show de música, teatro o danza en vivo, a degustar alguna especialidad de los restaurantes de la zona, a dar un paseo en zorra y a disfrutar del extenso predio al aire libre donde antiguamente funcionaba la playa de maniobras de los trenes y donde aún hoy se pueden vislumbrar los andenes y algún vagón recuperado reconvertido en un pequeño recoveco que ofrece productos de diseño alternativos a la venta.

Este circuito, además de su valuación patrimonial y su sentido histórico, constituye un espacio colectivo habitado por personas que en diferentes momentos y mediante diferentes proyectos quisieron construirlo como un punto neurálgico artístico que discuta “el lugar central y la legitimidad que ocupan los espacios céntricos de la ciudad para visibilizar, producir y acceder a las expresiones artísticas y culturales” (López: 2017: 110).



Figura N°2. Fotografías propias que muestran el edificio del Centro Cultural Estación Provincial (arriba a la izquierda), los vagones, el gran predio y los viejos andenes (arriba a la derecha, abajo a la izquierda y abajo a la derecha respectivamente)

¹⁰⁵ En el próximo capítulo este y otros sitios serán presentados sobre el plano de la ciudad y señalizados para orientar al lector ajeno a la ciudad de La Plata.

Ya entrados los años dos mil, en el Centro Cultural *Estación Provincial* los organizadores de *Ciudad Alternativa* comenzaron con su primera experiencia de gestión cultural: un evento que tuvo bastante visibilidad llamado *Yendo de la feria al living*, el cual se realizaba un domingo al mes en el hall de la vieja estación llevando a una banda de la ciudad a la cual se le realizaba una entrevista de forma intercalada con la ejecución de algunos temas en formato acústico que el grupo musical ofrecía. También allí confluían miembros de otras disciplinas artísticas, como pintores y dibujantes, que realizaban obras en vivo mientras la entrevista y la música sucedían.

Fue así entonces que, con el conocimiento acerca de la gestión y producción de eventos culturales por un lado, y su fuerte vinculación con el ambiente del rock de la ciudad -ya sea por gustos, círculos de amistades y/o trabajo- por el otro, nace la idea de organizar un encuentro de rock que sea libre, gratuito y “donde convivan no solo las bandas, sino la mayoría de las disciplinas artísticas que conforman la cultura rock”¹⁰⁶.

En el año 2011 la idea deja de ser un proyecto y pasa a concretarse. Pero para que esto sea posible, un año antes los dos mentores del encuentro junto a otras veinte personas -al principio amigos y conocidos, y luego periodistas, fotógrafos, aficionados del rock de la ciudad- deciden constituirse bajo la forma de una asociación civil llamada Asociación Civil *Centro Cultural Itinerante Ciudad Alternativa*, para poder vincularse de manera legal con distintas instituciones estatales y lograr así recibir subsidios económicos para la realización del mismo. Este estatus les va a permitir desarrollar su idea de ser un evento con financiamiento mixto, es decir, recibir los aportes del Estado pero también implementar el *crowdfunding* o financiamiento colectivo, método que se realizaba para sostener las revistas en la década del sesenta, en donde el suscriptor abonaba por adelantado el precio de ese material -antes la revista, ahora lo que sería la entrada al evento- para que los organizadores puedan contar con ese dinero con antelación y llegar a concretar la producción.

El evento es definido por sus organizadores como un encuentro de cultura rock. Al definirlo de este modo se distancian de la idea de festival, que consideran que “tiene una lógica de acumular bandas de rock sin más objetivo que ese”¹⁰⁷. Según su perspectiva, un encuentro es libre, gratuito, sin fines de lucro y, además, en él no conviven únicamente

¹⁰⁶ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alternativa* en el año 2014.

¹⁰⁷ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alternativa* en el año 2014.

bandas musicales, sino que incorporan a diferentes disciplinas artísticas para romper con cierta endogamia del circuito de rock platense. La primera edición se realizó en la Plaza Isla Malvinas de la Ciudad de La Plata, repitiéndose en los años 2012 y 2013. La cuarta y quinta edición, en los años 2014 y 2015 se realizaron en la Vieja Estación Provincial, en el barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata. El evento se realizó en todas las ediciones durante tres días consecutivos, entre las 16 y las 24 horas aproximadamente. La actividad destacada fue la presentación de distintas bandas locales y otras invitadas desde distintos puntos de la Capital Federal y de la Provincia de Buenos Aires. Además, se realizaron otras actividades como muestras fotográficas, exposiciones de pintura e ilustraciones, proyecciones de videos, presentaciones de libros, conferencias y entrevistas a músicos destacados en el mundo del rock nacional.¹⁰⁸

El Centro Cultural de la Plaza Islas Malvinas, donde se realizaron las primeras tres ediciones del encuentro, es un espacio donde funcionó desde 1917 el ex Casino de Oficiales del Regimiento 7 de Infantería. Luego del corrimiento de los espacios militares de la ciudad durante el proceso democrático, funcionaron allí distintos organismos públicos, hasta que en 1998 la gestión municipal lo refunda como parte de un proyecto de recuperación de los espacios verdes públicos inspirado en la traza original de La Plata.

Los planificadores urbanos auguraron para la Plaza Islas Malvinas un destino de plaza principal junto a la Plaza San Martín (ubicada entre las calles 6 y 7 y 50 y 54), con la intención de flanquear el centro geográfico de la ciudad (la Plaza Moreno ubicada en la intersección de las calles 12 y 14 y 50 y 54).¹⁰⁹ Particularmente, el Centro Cultural *Islas Malvinas* cuenta con tres salas de exposiciones, un auditorio, un microcine y un escenario central. Además, ofrece un servicio de gastronomía (privado) que es notablemente concurrido por empleados públicos de Ministerios u oficinas cercanas, sobre todo durante la mañana y el mediodía. Estos espacios se ubican uno al lado del otro, conformando un rectángulo con un centro descubierto donde se ubica el escenario central, también llamado isla central. Los organizadores afirman que eligieron este espacio por la

¹⁰⁸ La organización del evento, y en particular la selección de artistas, presentan un trabajo que comienza meses antes de su realización en donde se establecen, entre otras cosas, algunos criterios para esta selección de artistas, especialmente de bandas musicales que describiremos más adelante.

¹⁰⁹ Este edificio fue testigo en 1930 de la renuncia de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la Nación; y del fusilamiento del coronel Cogorno -junto a otros miembros del Ejército- durante el levantamiento del 9 de junio de 1956. Mientras que en 1982 partieron de este edificio miles de jóvenes conscriptos que participaron en la Guerra de Malvinas. En honor a ellos, se conserva sobre un ala de la plaza el portón de hierro que perteneciera al Regimiento. Información recuperada de <http://www.cultura.laplata.gov.ar/cultura/dependencias/centro-cultural-islas-malvinas>

disposición que tiene, asegurando que no hay otro lugar en la ciudad que presente estas características.



Figura N°3. Folleto entregado a las personas que asistían a la tercera edición de *Ciudad Alternativa*, en la Plaza Islas Malvinas, en el mes de noviembre de 2013. El mismo contenía en su interior, como se ilustra en la imagen, el mapa del centro cultural presentando el espacio y la distribución de los sitios al interior del mismo.

El evento fue difundido en la prensa local, externa y en distintas plataformas virtuales bajo una invitación concreta: “vení a construir la otra ciudad”. En este sentido nos preguntamos ¿cuál es el territorio que invitan a construir? Esa otra ciudad ¿en qué se diferencia de la ciudad “oficial”? ¿Hay en esta otra ciudad algún atributo de los que hemos descripto anteriormente que conforman la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata? ¿Cuáles son los límites, alcances y características de la otra ciudad?

La ciudad alternativa cobra vida específicamente allí en el centro cultural de la Plaza Islas Malvinas. Este espacio geoméricamente tiene la forma de un rectángulo, compuesto por una serie de habitaciones ubicadas una al lado de la otra, dejando un centro descubierto. Este rectángulo, se encuentra ubicado dentro de la plaza y, al mismo tiempo, dentro de la ciudad de La Plata, emplazado en el casco urbano, a pocas cuadras del eje

monumental¹¹⁰. Allí, durante el evento la mayoría de las bandas toca en el escenario al aire libre que se encuentra ubicado en ese centro. Es decir, este centro se convierte durante los días de realización del encuentro en el lugar principal y el resto de las salas adquieren un rol secundario, donde se realizan otras actividades artísticas y tocan otros grupos musicales. Decimos secundarios porque la actividad más convocante es el momento en que tocan las bandas más reconocidas y consagradas de la ciudad y eso sucede en el centro de la otra ciudad, entonces los otros espacios son menos frecuentados y menos visibilizados.

Podemos comparar las características urbanas de la imagen hegemónica de la ciudad de la Plata -que hemos descripto anteriormente con el aporte de distintos investigadores- con el plano y los usos del centro cultural. Así como en la ciudad de La Plata el centro cobra primacía en tanto alrededor de la plaza central, llamada Plaza Moreno¹¹¹ y en un área acotada se encuentran las principales instituciones administrativas a la que los habitantes concurren, en el encuentro el centro también se constituye en aquel nodo (Lynch, 2008) por el que no podemos dejar de pasar. En este sentido, de acuerdo a los planteos de Segura (2013), podemos decir que al igual que en la ciudad de La Plata, en la ciudad alterna a medida que nos acercamos a la periferia el grado de integración con el centro disminuye y ésta se va tornando diferencial y más heterogénea. Asimismo, tanto en la ciudad de La Plata como en la ciudad alterna podemos identificar adentros, afueras, límites y fronteras. Tal es el caso de la avenida Circunvalación que funciona como una frontera urbana que separa y segrega para la ciudad de La Plata y, en la ciudad alterna, el corredor que separa el escenario central del resto de las habitaciones adquiere una función similar: se convierte en una barrera que distingue a unas actividades de otras, a lo más convocante de lo menos convocante, a los más consagrados de los más anónimos.

Podemos entonces señalar un primer rasgo que ambas ciudades compartirían, teniendo en cuenta los atributos señalados en la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata. Ambos espacios urbanos comparten la persistencia de la forma (Segura, 2009 y 2015): la tendencia dominante a pensar la ciudad dentro de sus límites fundacionales y la importancia que cobra el centro de la ciudad por sobre la periferia. Los territorios

¹¹⁰ El eje monumental también llamado eje fundacional o eje cívico comprende un conjunto de edificios de carácter monumental como la Catedral y el Palacio Municipal a lo largo de las avenidas 51 y 53 entre las Plazas Moreno y San Martín.

¹¹¹ La Plaza Moreno al estar ubicada en el corazón del plano fundacional, donde confluyen las dos diagonales principales y el eje monumental (corre a lo largo de las avenidas 51 y 53 y allí se encuentran emplazados los principales edificios públicos), además de tener frente a ella al edificio de la Municipalidad y la Catedral, se constituye así en el centro geográfico y simbólico de La Plata (Rodrigo, 2015).

presentan un punto central que posee el protagonismo: en la ciudad de la Plata el eje fundacional, que funciona como punto geográfico estratégico tanto para el sistema de transporte como para la ubicación de lugareños y visitantes, y en la Ciudad Alterna el escenario central. Además, ambas ciudades pueden interpretarse desde cierta idea de “encierro”: la ciudad de La Plata delimitada por la Avenida Circunvalación y la ciudad alterna construyéndose en un espacio claramente delimitado y cerrado. En este llamado a “construir la otra ciudad” parecería que se recurre a valores que primaban en la idea fundacional: geometría, simetría, jerarquía, encierro.

Sin embargo, *Ciudad Alterna* se promociona también bajo un llamado a “intervenir todos los rincones de la otra ciudad”. Esta actividad se realizó en una oportunidad invitando a presenciar un show de una banda local que se desarrollaba en uno de los túneles subterráneos que tiene la plaza y que años atrás fue restaurado y habilitado para su visita.

“Nosotros la llamamos la otra ciudad porque hay muchas otras ciudades dentro de la ciudad, digamos que está la cultura oficial y esto es complementario, va por un carril al lado, no se opone, pero va por un carril que está bueno mostrarlo con varios circuitos alternos. Hay un circuito alternativo en el cine, hay un circuito alternativo en la plástica, en la fotografía (...).”¹¹²

Más allá de la intención de los organizadores de distanciarse de la ciudad oficial, la invitación al evento bajo el slogan “vení a construir la otra ciudad” daba cuenta de la apropiación de valores como lo nuevo y lo creado, presentes en la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata. “Bueno, esa ciudad alterna existe y la queremos mostrar (...) muchos asociaban lo alternativa al rock alternativo y no... tiene que ver con mostrar la otra ciudad que convive, que está presente y que es muy fuerte (...).”¹¹³

Prima, entonces, la idea de una ciudad que existe en paralelo a la ciudad oficial, que se desarrolla dentro y a la vez separadamente de ésta, y que el encuentro organizado servirá para exhibirla. Por lo tanto, nos encontramos nuevamente con la novedad como atributo de ambas ciudades; en ningún momento los organizadores dejan ver que se trata

¹¹² Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

¹¹³ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

de modificar la ciudad existente, de transformarla, sino directamente se refieren a construir una nueva, distinta y alterna.

Más allá de la multidisciplinariedad propuesta, la actividad con mayor presencia en *Ciudad Alterna* es la musical. Pero ¿cuál es la música de la otra ciudad? Si no es un rock alternativo (como uno de sus organizadores aclara, con la noción de alterno el evento no refiere a un rock alternativo, sino a una ciudad alternativa) ¿cómo podemos caracterizar la propuesta musical que su ciudad nueva propone?

El género que predominó en todas las ediciones del evento fue el rock, apropiándose de la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata como ciudad rockera, ya desde la denominación del evento como encuentro de cultura rock. En uno de los folletos que repartían en una de las ediciones del festival, antes de presentar la grilla de bandas que tocarían en el evento, aclaraban que esta edición contaría con “una grilla renovada que combina el presente con la historia: el regreso único de *Las Canoplas*¹¹⁴, a 25 años de Batman, el álbum más mítico del under platense”¹¹⁵. A continuación podemos observar la programación de las bandas que participaron en la tercera edición del encuentro, reiterándose la pregunta: ¿cuál es la música de la ciudad alterna?

¹¹⁴ *Las Canoplas* fue una banda de rock de la ciudad de La Plata surgida en los años ochenta. Luego de su despedida de la escena, regresaron brindando espectáculos en el año 2013. Su producción discográfica está compuesta por Batman (1988), Boomeran (1995), Universo Aniversario (1998) y el compilado Metal Box (2003).

¹¹⁵ Fragmento extraído del folleto entregado a las personas que asistían a la tercera edición de *Ciudad Alterna*, en la Plaza Islas Malvinas, en el mes de noviembre de 2013.



Figura N°4. Esta grilla con la programación de las actividades de los tres días de realización del evento se encontraba al interior de un folleto entregado a las personas que asistían a la tercera edición de *Ciudad Alterna*, en la Plaza Islas Malvinas, en el mes de noviembre de 2013.

Si bien sus organizadores definen al encuentro como uno de rock y es éste precisamente el género que predomina, aparecen también bandas que en general no son incluidas dentro del amplio género del rock, como *Miss Bolivia*, que tal vez pueda ser ubicada como más cercana a una fusión entre hip hop, cumbia y dance. En este sentido cabe aclarar que, cuando hacemos uso de la noción de género musical para referirnos al rock, lo entendemos en consonancia con Juárez (2007) como caracterizado por aspectos de orden lingüístico, social, político y económico, más que por sus rasgos musicales. Sin embargo, más allá de la vinculación con el género musical, todos los integrantes de la grilla del evento (sean bandas locales o de afuera como lo son *Viva Elástico*, *Litto Nebbia* y *Miss Bolivia*) poseen algo en común -que sobrepasa lo musical- por lo cual los organizadores del evento los convocan para conformar el staff de bandas del encuentro de cultura rock.

En primer lugar, podemos señalar que los músicos que participan del encuentro pueden vincularse a la llamada escena independiente¹¹⁶, sea local o externa a la ciudad. Como sostiene Quiña (2014) hace un tiempo la música independiente ha dejado de ceñirse al género rock, para constituirse cada vez más en una manera de hacer música popular referida a lo genuino y lo auténtico, en distinción a lo comercial. En consonancia con

¹¹⁶ Si bien aquí hacemos mención a la noción de independencia, en el sexto capítulo de esta tesis se trabajará en profundidad la idea de independencia promovida por distintos eventos autogestivos en vinculación a la esfera estatal.

Keightley (2006) entendemos bajo la denominación de “auténticas” a las experiencias musicales que son percibidas como no corrompidas por el comercio, por las modas, las influencias perniciosas y/o la falta de inspiración; y son caracterizadas como honestas. Sin embargo, coincidimos con Lamacchia (2012) en que el concepto independiente es una categoría que se va construyendo socialmente de acuerdo a los actores y a las relaciones de poder que se establecen dentro del espacio musical, y en ese sentido, como sostiene Boix (2015b), “no es posible presentar la independencia como categoría apromblemática, desde la suposición de que es posible aislar algún valor que la definiría” (2015b:124).

En esta línea, entendemos que para el análisis de este evento lo independiente asume, al menos, dos aristas. En primer lugar, la independencia ligada a la noción de autogestión. Y en este sentido los músicos participantes se alejan de los grandes sellos discográficos, pero también, en algunos casos, de los grandes productores de eventos. En contraposición, algunos de ellos han creado sus propios sellos discográficos, o forman parte de algún agrupamiento de estas características: personas que se agrupan con la finalidad de producir discos, difundir su música, producir fechas de manera colaborativa, conformando el eslabón de una red o un mundo del arte entendido en los términos de Becker (2008). Para el caso de los sellos independientes de la ciudad de La Plata, Boix (2015b) define a estos sellos como “un grupo de amigos que hace cosas” (2015b:130), que dista de ser una organización estructurada o una empresa; aunque esto no impide, como señala la autora, su funcionamiento como núcleo de aprendizaje, activador de un mercado (básicamente local y de la zona metropolitana), recurso de comunicación y distinción, conector con redes más amplias de producción cultural.

En segundo lugar, lo independiente aparece en el discurso de los organizadores para alejarse de lo que ellos denominan como “cultura oficial”. En este sentido, sostienen que su propuesta iría por un carril paralelo, alternativo. La independencia, aquí, aparece ligada a lo alternativo y muchas veces en sus discursos ambas nociones aparecen usadas como sinónimos. De este modo, en este segundo uso lo independiente aparece para dar cuenta de un alejamiento del proyecto oficial, en este caso, estatal. Así, los organizadores se posicionan proclamando independencia creativa, en tanto no tolerarían que nadie les venga a decir cómo realizar su evento, pero también independencia económica. No están de acuerdo con los festivales masivos organizados por empresas, pero tampoco realizan acciones alineados completamente con el Estado. Sino que se organizan de forma

independiente, se constituyen en organización no gubernamental y desde allí le reclaman al estado que subsidie la actividad.¹¹⁷

De este modo, desde estas dos dimensiones de la noción de independencia, podemos sostener que tanto las bandas como el resto de los artistas que el evento convoca -exposiciones de fotografías, proyección de documentales, etc.- presentan las características de integrar proyectos autogestivos, mantenerse al margen de las grandes empresas y sostener un vínculo instrumental con el Estado. Como sostienen Del Mármol et al. (2014), en la ciudad de La Plata lo independiente refiere a un hacer por fuera de lo oficial -aunque para las autoras esto signifique que existan, sobre todo en los últimos años, variopintas experiencias de vinculación con distintos agentes estatales-, pero también según su perspectiva implica ubicarse en contraposición a las grandes corporaciones de industrias culturales.

Ahora bien, continuando con la pregunta por conocer cuál es la música de la ciudad alterna, otro punto interesante a señalar es el modo de selección de los artistas. En este sentido, la elección no solo de las bandas sino también del resto de las actividades vinculadas a la música, dan cuenta de que *Ciudad Alterna* presenta una filiación particular con una de las tradiciones al interior del rock platense. En este diálogo entre presente y pasado que el evento pretende realizar hay una parte de la tradición que es apropiada y resemantizada. Si pensamos, como señalamos en el primer capítulo, en dos tradiciones al interior del rock platense, con *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* por un lado y con *Virus* como referente de la otra vertiente, distintos elementos nos permiten afirmar que *Ciudad Alterna* se ubica más cerca de la segunda línea: la ausencia de bandas ligadas a la vertiente del “rock barrial”; la proyección del film “Imágenes paganas. Una película acerca de un héroe del rock: Federico Moura”; la estética de las bandas ligadas al indie¹¹⁸, el tipo de shows y de público. ¿A quiénes convoca entonces la otra ciudad? ¿Quiénes pueden habitarla?

Las bandas elegidas para participar en *Ciudad Alterna* atraviesan un proceso de selección previa protagonizado por los organizadores del evento. Uno de los criterios que ellos afirman como clave en el proceso de selección es la visibilidad que poseen los grupos de música. Según los gestores, las bandas que tuvieron más apariciones durante el

¹¹⁷ Este coqueteo con el Estado será analizado con profundidad, a partir del análisis de otros eventos autogestivos, en el sexto capítulo de esta tesis.

¹¹⁸ En el primer capítulo de esta tesis hemos ofrecido una caracterización de lo que entenderemos en esta tesis por indie. Asimismo, en el quinto capítulo analizaremos como esta categoría se activa en momentos particulares al interior del circuito de rock platense.

año y se destacaron por sobre el resto, son las elegidas. A la visibilidad se le agrega un criterio ligado a la productividad de los grupos musicales. Con esto hacemos referencia específicamente a la producción de discos. Generalmente, la organización del evento elige bandas que tengan al menos dos discos grabados y, preferentemente, que este segundo disco haya sido realizado en el año en curso. ¿Por qué? Porque según su punto de vista un segundo disco es un registro promedio del estado de la banda. Como afirma uno de ellos, “(...) si sacó disco durante ese año [la banda] está muy ensayada, en un momento de mucha conexión, que viene tocando seguido (...)”¹¹⁹.

Otra de las cuestiones que identificamos como un criterio de selección tiene que ver con la decisión de no convocar a bandas ligadas a la vertiente barrial del rock local. Aquí, los organizadores despliegan un discurso en torno a la masividad, como argumento para justificar la exclusión de bandas ligadas a esta vertiente. Sin embargo, en la conversación que mantuvimos con uno de los organizadores, cuando mencionamos la existencia de bandas de rock barrial de la ciudad que no son masivas -como contraejemplo a *Guasones*, la banda que el organizador menciona como una de rock barrial que fue descartada por ser masiva y no poseer infraestructura para albergarla en el evento- y preguntamos por qué no fueron incorporadas, el respondió que

“(...) es la pelea de siempre... ellos [en referencia a los barriales] también se ponen un poco al margen (...) un recelo de las otras bandas [las no barriales] porque llevan mucha gente y supuestamente hacen un rock cabeza y las bandas [barriales] están diciendo “yo me corto solo, tengo a tres mil personas que me siguen y eso es lo más importante.”¹²⁰

Creemos que este pasaje permite ver que detrás del argumento (crítico) en torno a la masividad, aparece un diacrítico de distinción vinculado a una discusión más profunda entre vertientes del rock, que excede la localía. Esta distinción, que puede reponerse en distintos momentos de la historia del rock en Argentina, versa en torno a una pelea de larga data al interior del rock nacional. Para el caso local, el enfrentamiento tiene lugar entre un sector vinculado al rock barrial y uno emparentado al rock indie, en donde se ponen en juego distintos criterios como la masividad, la temporalidad, la

¹¹⁹ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alternativa* en el año 2014.

¹²⁰ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alternativa* en el año 2014.

estética y la clase, tanto para distinguirse como para auto adscribirse, entre otros criterios que profundizaremos en el quinto capítulo de esta tesis.

Por ahora, podemos afirmar que la música de la otra ciudad se compone por grupos o solistas que pertenecen a la escena independiente, alternativa y autogestiva; y que, en el caso de las bandas locales, se agregan los criterios de antigüedad, productividad y no masividad, como argumento para dejar por fuera a las bandas ligadas a la vertiente barrial.

Otra de las cuestiones que señalamos anteriormente tenía que ver con el tipo de shows y el tipo de público. Con respecto al primer tópico, como recientemente mencionamos, los shows de las bandas locales no fueron masivos y se observó la ausencia de prácticas comunes en recitales de grupos musicales de rock barrial. Así, en los shows de *Ciudad Alternativa* casi no hubo pogo, no se llevaron banderas, ni hubo cánticos típicos de apoyo a las bandas. Con respecto al público, nos preguntamos a quiénes convoca el evento *Ciudad Alternativa*. Primero proponemos observar la siguiente imagen, para luego reconstruir las características del (poco) público imaginado para habitar la otra ciudad.



Figura N°5. Esta imagen fue utilizada para promocionar una de las ediciones de *Ciudad Alternativa* en las redes sociales del evento. Fue extraída de la *fan page* del evento.

En primer lugar, en diálogo con la cuestión acerca del proceso de selección de tradiciones que señalábamos para el caso de la música del evento, aparece también cierta apelación al pasado en esta imagen. En el flyer se observan distintas personas con cabezas

de casete como apelación a lo viejo, a lo *vintage*, un modo de producción ausente en la actualidad y en contraposición a las nuevas tecnologías. La imagen no muestra cabezas de cd room o de computadoras, ni ningún elemento que haga referencia a la descarga de música desde internet o la escucha en línea. Como sostiene Igarzabal (2018) lo *vintage*, como por ejemplo el coleccionismo de fetiches, la utilización videos caseros en VHS y la ropa de feria americana, entre otras cosas, fueron algunas de las características locales que se le imprimieron al sonido indie en su llegada a la Argentina en la década del noventa.

Esta misma noción de *vintage* puede aplicarse a parte de la vestimenta de las personas que aparecen en la imagen. Si bien el plano llega hasta la cintura y solo es posible distinguir el atuendo que visten en la parte superior de sus cuerpos, podemos afirmar que la imagen se compone de tres hombres y dos mujeres. Ellas, ubicadas en los extremos del plano, llevan puestos aparentemente vestidos, blusas o batones con estampados clásicos de la década del ochenta, tal como los que se pueden encontrar en venta en cualquier feria americana o venta de garage, y contribuye a conformar una estética determinada vinculada a lo *vintage*, pero también a lo alternativo. Con respecto a la vestimenta del hombre que se encuentra en segundo lugar (de derecha a izquierda) observamos que viste un guardapolvo que, por la forma de las solapas, la corbata y el bordado en el bolsillo del mismo, podemos suponer que pertenece a un médico. Otro de los hombres viste una camisa a cuadros y el primero (de izquierda a derecha) una especie de saco o piloto, aunque no podemos distinguirlo con plena certeza.

De este modo, guiado por estos atributos podemos sacar algunas conclusiones sobre quienes son estas personas que idealmente integrarían la ciudad alterna. Por un lado, las cabezas de casete y los batones de las mujeres nos hablan de un estilo vinculado a lo *vintage* y lo alternativo. Por otro lado, aparece una persona con un guardapolvo de médico, apelando a un perfil profesional y universitario. Los otros dos hombres no muestran singularidades, pero al mismo tiempo podemos inferir que su vestimenta denota cierto estilo que se aleja por ejemplo de la ropa deportiva, de ropa de trabajo fabril, y de ropa comúnmente utilizada en recitales, como lo son por ejemplo las remeras de bandas musicales. Podemos pensar que su vestimenta se acerca a la de un estudiante universitario, o a la de un empleado estatal o un empleado de oficina.

Por estos elementos que extraemos de la imagen podemos construir a grandes rasgos el perfil que el evento convoca y que claramente coincide con la mayoría de las personas que asistieron al mismo. Además de poder interpretar que la imagen convoca a

un público ligado a la universidad, al ámbito profesional y a jóvenes con consumos vinculados a la escena indie.

La ciudad alterna está pensada por profesionales, personas vinculadas al mundo universitario y al ámbito estatal, y en este sentido podemos referirnos a una clase media, o al menos a cierto perfil socio-profesional que tiene que ver con lo estatal, lo universitario y lo profesional. Como mostramos en el capítulo anterior, son varios los autores que han pensado al rock platense como marcado por una fuerte impronta universitaria, hasta el punto de definirlo como algo homogéneo a partir de este rasgo. Si bien nos alejamos de esa caracterización, y como mostraremos en el resto de los capítulos de esta tesis, existen experiencias de rock local ajenas al mundo universitario, podemos decir que *Ciudad Alterna* se constituye como un evento en fuerte vinculación a ese mundo en particular.

Estos atributos que señalamos a partir del análisis de la vestimenta, en conjunto con las características que el evento moviliza, como la autogestión, la independencia del mercado y la exigencia de un Estado que apoye la actividad pero no interfiera en las decisiones, podemos sostener que el vínculo que los organizadores establecen con la cultura y con el Estado, responden a modos característicos de los sectores medios de la población. Reconociendo la complejidad y la polisemia que acarrea la noción de clases medias, podemos señalar determinados atributos y mecanismos empleados por los organizadores del evento que dan cuenta de una permanente autoadscripción de clase y diferenciación con otros sectores. Si bien no se pueden reconocer rasgos “objetivos” compartidos que conformen un universo uniforme que permita distinguir a las clases medias de otros sectores (Adamosky, Visacovsky y Vargas, 2014) y, como sostiene Adamosky (2014), muchas veces clase media funciona como una categoría residual conformada por todas aquellas categorías ocupacionales que no entraron en las otras dos y/o por los niveles de ingreso que no se corresponden ni con los que obtienen los simples trabajadores, ni con los de la clase superior, entendemos que “los actores así agrupados tienen ciertos rasgos o comportamientos comunes diferentes a los de las otras clases” (Segura y Cingolani, 2019).¹²¹

¹²¹ Es importante entonces “tener presente el carácter constitutivamente “inestable” (Garguín) de las clases medias que, entre otros campos, se despliega en la experiencia cotidiana del habitar. Se trata, en definitiva, de analizar el punto de encuentro (Adamovsky, 2014: 135) entre los determinantes estructurales y la experiencia de grupos sociales concretos en situaciones históricas delimitadas y las construcciones discursivas que los convocan a la unidad como una ‘clase media’.” (Segura y Cingolani, 2019)

Uno de estos atributos, que se vincula con lo que venimos desarrollando y está en consonancia con los resultados de una investigación para el caso de la clase media platense (Segura y Cingolani, 2019), tiene que ver con la valoración que sus miembros le otorgan al acceso a bienes y actividades culturales. Y en el caso del evento que analizamos en particular, esta valoración viene de la mano de reclamarle a los agentes estatales la implementación de políticas y/o el apoyo mediante financiamiento de las propuestas de la sociedad civil y las organizaciones no gubernamentales.

Ya hemos señalado que el evento es financiado de modo mixto y desde la organización se subraya efusivamente que *Ciudad Alternativa* es “el primer evento musical de la Argentina cofinanciado por su público”¹²². Sin embargo, aparece en los organizadores la demanda hacia el Estado por recursos y por reconocimiento¹²³.

“No te digo que me financie el cartel colombiano, pero, hay que hacer las cosas porque realmente nuestra intención es que si Ciudad Alternativa crece tanto y sigue en este camino va a llegar un momento que es la única forma de disputarle un fondo estatal de cultura a alguien. Esto está hecho, esto funciona. Vos tenes que apoyar esto porque ya está hecho y porque van cinco mil, diez mil personas. Es la única manera de hacerlo porque si vos vas a patear escritorios y demás y ‘yo tengo un proyecto...’ es muy difícil, muy complicado que te den bola. (...) también que es la única manera de decir ‘bueno, me siento ahora con la Universidad y le digo, nosotros no somos *Ciudad Emergente*, que viene el Gobierno y me da tres millones de pesos... y listo’ No, no, nosotros somos una organización civil, ustedes son la Universidad, ustedes son el Gobierno de la Provincia, yo necesito estos recursos y estos recursos para hacer que esto funcione.”¹²⁴

Podemos ver así que su posición con respecto al Estado es ambivalente. Por un lado, no quieren que nadie les diseñe la grilla de su evento, ni el Estado ni el mercado, pero al mismo tiempo quieren que las agencias los reconozcan y aporten económicamente con subsidios a su proyecto. Por otro lado, este grupo de personas se ha aglutinado alrededor de la figura de un Asociación Civil, porque reconocen que así se hace más fácil pedir apoyo institucional. Al mismo tiempo señalan y enfatizan la idea de independencia y del financiamiento colectivo mediante los aportes del público, pero en última instancia

¹²² Fragmento extraído del folleto entregado a las personas que asistían a la tercera edición de *Ciudad Alternativa*, en la Plaza Islas Malvinas, en el mes de noviembre de 2013.

¹²³ Esta demanda por reconocimiento será trabajada específicamente y con profundidad en el sexto capítulo de esta tesis.

¹²⁴ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alternativa* en el año 2014.

esperan que en el evento “triunfe” para ser reconocidos y tener más apoyo económico del Estado.

Hay en el discurso del entrevistado un aire calculador en el sentido de “si muestro todo lo que hice, me van a tener que reconocer”. Este mismo argumento es aplicado al caso de las bandas seleccionadas, “se reconoce a los grupos que tuvieron más apariciones durante el año y son elegidos”¹²⁵. Vargas (2014), en un trabajo sobre diseñadores porteños, destaca la vigencia del canon tradicional de ascenso a través de la educación, ligado a la noción de movilidad, en los sectores medios. En este sentido, aparecen en el discurso de nuestro entrevistado algunos elementos vinculados a la movilidad ascendente, entendida en términos de crecimiento profesional, pues para ellos el evento debe favorecer cierta movilidad ascendente rumbo al perfeccionamiento y la profesionalización del circuito. En este sentido, destacamos esta visión de ascenso y movilidad social en torno al perfeccionamiento, como otro atributo que permite identificar este rasgo como propio y característicos de la clase media. Ellos creen que, a diferencia de lo que sucede en otros lugares y eventos de la ciudad de La Plata, el encuentro ofrece -para la expresión y manifestación de la cultura rock - las condiciones técnicas y profesionales adecuadas. Con cuestiones técnicas referimos a un espacio acondicionado correctamente, con la infraestructura necesaria, con una buena calidad de sonido, de imágenes, etc. Mientras que condiciones profesionales implica, además de las cuestiones técnicas, entre otras cosas, abonar honorarios a cada uno de los artistas que participan del evento. Por lo tanto las bandas elegidas deberán estar a la altura de esta cualidad que el evento destaca.

Ligadas a esta cuestión de profesionalización aparecen en el relato del organizador del evento las ideas de mérito, esfuerzo, productividad, eficacia.

“Para mí es que la deuda, es que todo tiene que elevar la vara un poquito más. Los productores, los lugares para tocar, todo un poquitito más para profesionalizarlo. Digo, *Pura Vida* genial, todos destacamos el espíritu que tiene, pero no puede ser que sea el único lugar que haya, que no haya otras variantes a *Pura Vida*. Debería haber muchos lugares con el sistema así de no cobrarles una locura a los músicos, no querer matarlos. Pero se debería pelear por un montón de lugares así. Si hubiese más lugares yo no tengo duda de que todo crecería.”¹²⁶

¹²⁵ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro Ciudad Alterna en el año 2014.

¹²⁶ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

Y en este sentido, siguiendo a Vargas (2014) podríamos señalar lo que la autora denomina como espíritu emprendedor -en nuestro caso ligado a la lógica del tercer sector- y que según su perspectiva, integra el entramado ideológico-discursivo de los años noventa, en torno a los valores de independencia, capacidad emprendedora y eficiencia, que caracterizaría a la clase media. En esta línea, también podemos señalar como atributos destacados y promovidos por los organizadores -que nos habilitan a pensar en la autoadscripción de clase que los sujetos realizan- los valores de originalidad, autenticidad, innovación y novedad. De este modo, el entrevistado sostiene lo siguiente

“(...) ese otro puñado de bandas lo que hicieron es estar como adelantados a su época y dar un nuevo lenguaje que después tomaron otras bandas. Entonces lo que queremos rescatar es sacarle una foto a ese espíritu de época que hay en la ciudad de La Plata. Y que lo hubo en décadas anteriores siempre. Siempre hubo ese foco, conocemos a *Virus*, conocemos a *Los Redondos*, hubo todo un caldo de cultivo alrededor que gestó, que fueron productores, periodistas. Hoy tenes dos radios que hablan de rock platense, un diario de rock, tenes un festival (...)”

Y en este sentido, queremos destacar la obsesión de los organizadores por encontrar (y en cierto sentido producir) ese espíritu de época, hasta referirse a él como una escena a la que uno podría sacarle una foto, captarla, congelarla. “Y en el camino visitá las ferias y encontrate con lo nuevo de los sellos locales, con lo que vive y lo que viene, acá en la ciudad alterna”¹²⁷. Esta búsqueda de la novedad va acompañada por la distinción que otorgaría la originalidad, aunque los organizadores refuercen en varios momentos que hemos señalado anteriormente la operación de cruzar la historia con la actualidad de la ciudad. Como sostiene Vargas (2014) en los sectores de emprendedores vinculados al tercer sector, lo original está en vínculo con lo auténtico. Y lo auténtico, como desarrollamos anteriormente, es entendido como lo opuesto a lo comercial y a la moda. Por lo tanto, destacamos los valores de autenticidad y originalidad como los promovidos por los organizadores y como señales de su autoadscripción a un sector determinado. Al mismo tiempo, la operación de referirse permanentemente a las bandas del pasado como muestra de originalidad e innovación, refiere por un lado, al proceso de construcción de la tradición que analizamos en el capítulo anterior y que muestra en este

¹²⁷ Entrevista realizada a José María Calderón, uno de los organizadores del Encuentro *Ciudad Alterna* en el año 2014.

caso el intento permanente de estos organizadores por filiarse a una tradición determinada; pero por otro lado, vemos una vez más como esta estética que promueven actualiza el presente y organiza el futuro.

En síntesis, la ciudad alterna nos hace pensar cuáles son las dimensiones que la convierten en alterna, es decir, cuál es su propuesta alternativa a la oficial. Como mencionamos anteriormente, los organizadores afirman que lo alternativo no refiere a un rock alternativo sino a otro modelo de ciudad. Como sostiene Lacarrieu (2007), la territorialización de la imagen de una ciudad implica definir cómo la ciudad debe ser y cómo debe ser vivida. Hemos mostrado cómo la ciudad que ellos desean comparte ciertos atributos con la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata: la persistencia de la forma, la novedad como atributo valorado positivamente, la caracterización de ciudad rockera, aunque apropiándose de una tradición específica dentro de esta resemantización que realiza acerca de lo rockero. Pero también la ciudad alterna integra y unifica al conjunto de personas que la organiza y participa activamente de ella, a partir de una estética en común que sobrepasa la dimensión musical. La ciudad alterna es una ciudad rockera, pero no interpela a cualquier rock, sino a aquel que es comprendido desde los cánones de valoración propios de las clases medias universitarias. Así, el evento aglutina a quienes entienden a los distintos lenguajes artísticos desde la independencia con el mercado, la autogestión, el coqueteo con el estado; y valorizan lo artístico desde las nociones de profesionalización, mérito y construyen criterios de jerarquización en torno a la idea de novedad, al mismo tiempo que realizan permanentemente filiaciones con determinadas tradiciones, como vimos con el vínculo entre lo indie y lo *vintage*.

2.4 Concurso para ser la banda nueva

El concurso llamado *Vamos las bandas*, organizado a mediados de 2014 por la Dirección de Juventud de la Municipalidad de La Plata, se presentaba como el “concurso para ser la banda nueva”¹²⁸ y convocaba a participar a grupos musicales de dos géneros. Por un lado, los agrupados bajo el nombre de “rock genérico” y, por el otro, los que se identificaban como pertenecientes al género “tropical”.¹²⁹

¹²⁸ Con esta frase realizaban la difusión del evento en flyers en las redes sociales, pero también en folletos que entregaban en los distintos shows. También se podía observar en las gigantografías que envolvían el escenario.

¹²⁹ La noción de “género” es utilizada por los organizadores en la página web oficial del evento, así como también las nociones de “tropical” y “rock genérico”. En el reglamento escrito del concurso no se detalla ni especifica que se entiende por cada uno de esos géneros musicales. Solo encontramos que en uno de los flyers difundidos a través de la página web oficial del evento titulado “Todo es rock” se enumeran algunos



Figura N°6. Fotografía propia capturada el día de lanzamiento del concurso *Vamos las bandas*, en la plaza Islas Malvinas de la ciudad de La Plata, en el mes de septiembre de 2014, donde se puede observar el cartel oficial del evento en donde afirma “Concurso para ser la banda nueva”.

Podemos situar este concurso en un marco de acción estatal impulsado por la Dirección de Juventud de la Municipalidad de La Plata desde el año 2010¹³⁰, cuando con el objetivo de difundir y dar lugar a las bandas de la ciudad, sellos discográficos, ferias de discos y distintas producciones artísticas se organizaron una serie de eventos como el festival *Ciudad Abierta*, *Ciberbia*, *Los Siete Sellos del Fin del Mundo*, Festival *Arte Joven* y el Festival *La Plata Sound*. Este último contó además con la inauguración de un espacio llamado *Galpón de las Artes*¹³¹, ubicado en el barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata. Además, cada año la Municipalidad de La Plata organiza el festejo por el aniversario de la ciudad, convocando a grupos musicales a tocar en la Plaza Moreno, tal como mostraremos en el sexto capítulo de esta tesis.

estilos musicales que entrarían en la categoría “rock genérico”: punk, reggae, dub, tecno, heavy, ska, folk, rap, nu metal, synth y pop.

¹³⁰ Si bien desde la década del noventa la Municipalidad de La Plata realiza eventos musicales, esta política se vio acrecentada desde mediados de la década del dos mil.

¹³¹ El *galpón de las artes* fue un espacio inaugurado como tal en el año 2013, por parte de una agrupación política vinculada con integrantes de un bloque de concejales que se encontraban en ese momento en la gestión del concejo deliberante de la Municipalidad de La Plata. Anteriormente, en ese espacio funcionaban algunas cooperativas y un centro de formación profesional gestionados por el Municipio. Cabe aclarar que este espacio, antes de pasar a manos del Municipio, era gestionado por la Provincia de Buenos Aires.

Al mismo tiempo la realización de este concurso no fue la inauguración de este tipo de eventos en la ciudad, sino que se han desarrollado en otras oportunidades otros concursos organizados desde la esfera tanto estatal como privada (bares, productores de eventos, etc.). Así, por ejemplo, uno de ellos ha sido el llamado *La Plata rock 91*, impulsado por un reconocido bar de la ciudad en la década del noventa, consagrando a varias de las bandas (*Estelares* y *Peligrosos Gorriones*) que hoy se constituyen en referentes de la escena rockera local. En la actualidad, también se están realizando concursos de este tipo, como *La Plata suena*, organizado por un bar de reconocida trayectoria musical de la ciudad y una productora de eventos.

En lo que respecta a *Vamos las bandas*, el lanzamiento del concurso para el género rock se realizó un sábado del mes de septiembre de 2014 en la plaza Islas Malvinas de la ciudad de La Plata. Ese día las actividades comenzaron alrededor de las 15 horas, mientras iba llegando la gente, se ubicaba en distintos lugares de la plaza y algunos ya reservaban el suyo en las proximidades del escenario. Cerca de las 17 horas los espacios libres que quedaban cerca del escenario comenzaron a ocuparse, grupos de jóvenes llegaban de distintas esquinas de la plaza apurados porque los primeros acordes ya se hacían escuchar.



Figura N°7. Fotografía propia capturada el día de lanzamiento del concurso *Vamos las bandas*, en la Plaza Islas Malvinas de la ciudad de La Plata, en el mes de septiembre de 2014.

Ese día era la presentación del concurso, solo tocarían las bandas invitadas, por lo que habría que esperar hasta el otro fin de semana para ver competir a los grupos musicales. Las seis bandas platenses que se pudieron escuchar ese día fueron *Super Banda*, *Tallando el Elefante*, *Un Planeta*, *Cruzando el Charco*, *Caracol a contramano* y

Carinhosos da Garrafa. Además de estas bandas, alrededor de las 19 horas el evento ofrecía una clínica de batería con Mario Serra (ex integrante de *Virus*, una de las bandas pioneras de rock platense) y a las 21 horas un show audiovisual que combinaba música y proyecciones de pinturas en vivo, protagonizado por Daniel Bucciarelli y Sergio Dawi (ambos ex integrantes de otras de las bandas pioneras del rock platense, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*).

Durante el desarrollo de estas actividades, la plaza se vio visitada por distintos funcionarios y trabajadores municipales; mientras estos últimos repartían folletos de campañas contra el dengue y el hantavirus, sobre métodos anticonceptivos y violencia intrafamiliar, los primeros daban entrevistas a los distintos representantes de prensa que se habían acercado al lugar. Estaba presente el intendente del Municipio del momento, Pablo Bruera, que estuvo cerca de media hora rondando el escenario y charlando con la prensa. Con remeras blancas con inscripciones con el nombre del concurso podíamos distinguir a quiénes estaban a cargo de la organización, de la producción del sonido, la organización del escenario, pero también a quiénes filmaban, sacaban fotos y regalaban púas con la inscripción del nombre del concurso.

Además de las seis bandas en el escenario había también un conductor que aparecía en el medio entre que tocaba una banda y otra y presentaba a los grupos, interpelaba al público con algunas preguntas y halagaba el concurso señalando que “es importante este concurso para seguir con la tradición de las bandas de La Plata, esto le da lugar a las bandas nuevas y buenas de la ciudad”¹³².

Como decíamos, el certamen en sí comenzaba el fin de semana siguiente a la presentación y se desarrollaría a lo largo de los últimos meses del año, desplegándose la competencia en distintos escenarios de la ciudad. Las bandas interesadas en participar, en cualquiera de los dos géneros, debían inscribirse mediante la página web oficial del evento completando allí un formulario con distintos campos: el nombre de la banda, el género, el nombre y apellido de los integrantes, las redes sociales de la banda (Facebook, Twitter y página web) y subiendo un archivo de audio con una canción y una imagen (estos dos últimos archivos tenían requisitos técnicos específicos). Otra de las cuestiones que debían especificar era el barrio de origen de la banda. Aquí había que seleccionar entre las opciones de Altos de San Lorenzo, Arana, Arturo Seguí, Casco histórico o fundacional, City Bell, El Peligro, Etcheverry, Gonnet, Gorina, Hernández, Los Hornos,

¹³² La frase corresponde a un fragmento del relato del locutor del concurso el día del lanzamiento del mismo en la Plaza Islas Malvinas en la edición 2014.

Olmos, Ringuelet, Romero, San Carlos, Tolosa, Villa Elvira, Villa Elisa.¹³³ Sobre el premio final, en la página oficial se establecía que la banda finalista del género tropical se haría acreedora de la grabación de un CD de estudio, mientras que la banda finalista del género rock se presentaría en los festejos principales del aniversario de la fundación de la Ciudad de La Plata en el año del concurso en la Plaza Moreno.

La propuesta de organización territorial del concurso *Vamos las bandas* desde su lanzamiento convocaba a bandas residentes de distintos lugares de la ciudad y, al mismo tiempo, montaba escenarios en esos distintos puntos -la mayoría de ellos emplazados en la periferia- para que las bandas toquen en sus lugares de residencia. Así, cuando la banda se inscribía debía optar por alguna de las opciones preestablecidas en la página web del evento. Dependiendo de esas elecciones, la organización del evento agrupaba a los músicos pertenecientes a una misma categoría para que compitieran entre sí en alguna plaza o parque de ese lugar de la ciudad. De esta manera, las primeras rondas de cada edición del concurso se realizaban en los distintos escenarios ubicados en la ciudad. Entonces un fin de semana podíamos encontrar a las bandas concursantes presentándose en Hernández, otro fin de semana nos topábamos con un escenario montado en Los Hornos, y días después un afiche anunciaba a otro grupo de bandas presentándose en San Carlos. Las bandas iban así presentándose en los distintos escenarios ubicados en la periferia de la ciudad. Los únicos grupos que se presentaban en el centro de la misma fueron las que habían seleccionado la opción “casco histórico o fundacional”. En este caso, el escenario se montaba en la Plaza Islas Malvinas.

Los lugares para los lanzamientos y para las finales del concurso fueron variando a lo largo de las ediciones, sin embargo, mantuvieron el criterio de ubicación con respecto al resto de la ciudad. En el año 2014 el evento realizó la apertura en la Plaza Islas Malvinas y lo finalizó en el Paseo del Bosque¹³⁴; en el 2015 abrió y cerró en Plaza Moreno y en ambas ediciones el premio (tocar en el Aniversario de la ciudad¹³⁵) se llevaría a cabo en la Plaza Moreno. Por lo tanto, las aperturas y cierres se realizaron siempre dentro del casco urbano de la ciudad, más precisamente en lugares emblemáticos como son la Plaza Moreno, la Plaza Islas Malvinas y el Paseo del Bosque.

¹³³ Estas opciones que los potenciales participantes debían seleccionar se corresponden con los nombres de los distintos centros comunales en los que se divide y organiza administrativamente el Municipio.

¹³⁴ El Pase del Bosque es el predio de mayor dimensión de la ciudad y está ubicado en las proximidades de las calles 50 a 60 y 115 a 122.

¹³⁵ En el último capítulo de esta tesis nos dedicaremos en profundidad a analizar el vínculo entre los festejos por el aniversario de la ciudad de La Plata y el rock de la ciudad.

En la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata tiende a prevalecer el centro por sobre la periferia, más allá de que, como sostiene Segura (2009, 2012), a partir de la década de 1940 la ciudad se expandió en todas las direcciones, con preponderancia de desarrollo del eje que une la ciudad con Buenos Aires, dando por resultado dos espacios urbanos contrastantes, diferenciados no solo por el contraste poblacional, sino también urbanístico, administrativo y socioeconómico.

Al momento del concurso la periferia de la ciudad estaba constituida por cuatrocientos mil habitantes y sus barrios se encontraban organizados políticamente en veintiún centros comunales, espacios dependientes de la Municipalidad en donde los residentes de los distintos barrios podían realizar trámites, gestionar servicios, entre otras actividades, sin necesidad de trasladarse al centro de la ciudad donde se encuentran el edificio principal de la Municipalidad y diversas dependencias públicas. Como sostiene Gorelik (1998) la noción de barrio remite a la producción social y cultural de un territorio. Segura (2015), por su parte, resalta la persistencia del barrio como lugar político y agrega que la política municipal de creación de centros comunales en la ciudad de La Plata se destaca en primer lugar por la búsqueda y transformación de los suburbios y vecindarios periféricos en espacios públicos locales y marcos de interlocución entre el gobierno municipal, las diversas organizaciones e instituciones barriales, y sus residentes, a través de un conjunto de instituciones, intervenciones y políticas, como la conformación de centros comunales, el establecimiento de delegaciones municipales en cada centro, las celebraciones de aniversarios y la elaboración de historias locales. En segundo lugar, el mismo autor sostiene que se las imagina y se las interpela como comunidades homogéneas y, a la vez, singulares, donde las acciones de sus residentes y organizaciones deberían coincidir con los límites de tales unidades territoriales.

La construcción de la periferia fue así una operación de producción de territorialidad movilizadora por diversos agentes municipales, que aún hoy siguen contribuyendo a fortalecer este espacio manteniendo como foco político esos espacios, a través de diferentes actividades, como los festejos y celebraciones, entre otras. Sin embargo, la conexión entre el centro y la periferia sigue estando caracterizada por un flujo de movimiento constante debido a que los servicios, sobre todo la educación y la salud¹³⁶, se encuentran centralizados. Estas movibilidades siguen siendo exponenciales, aunque el sistema de transporte de la ciudad presenta grandes déficits. La periferia fue creciendo y

¹³⁶ Para profundizar sobre las dificultades de acceso a la salud en la periferia y los viajes problemáticos hacia el centro de la ciudad para acceder al servicio remitirse a López, Aón, Giglio, Freaza y Cola (2019).

los establecimientos educativos y salas de atención primaria fueron quedando alejadas o con dificultades de acceso por la sobrepoblación.

En este sentido, el concurso *Vamos las bandas* puede entenderse como una política cultural que busca producir y reproducir un determinado orden urbano. El evento convoca a los residentes de los barrios a participar, los interpela según los distintos centros comunales a los que pertenecen, y habilita escenarios para que las bandas pueden tocar en sus lugares de residencia. Así, podemos ver que dentro de esta producción de la periferia que ha caracterizado la historia de ciudad, este concurso también contribuye a la producción de barrios ordenando y clasificando el espacio urbano, conduciendo a operaciones de territorialización del rock y apuntando a una sociabilidad barrial.

La organización territorial que el concurso moviliza, entonces, propone llevar el concurso a los barrios, integrando a los residentes de la periferia y poniéndolos en diálogo entre los distintos centros comunales, pero también con el centro. Sin embargo, asume uno de los rasgos de la imagen hegemónica de la ciudad: la periferia, aunque integrada al principio desde la convocatoria, luego es nuevamente subordinada tras un mecanismo que coloca la atención en el centro de la ciudad. Si bien incentiva la inscripción de habitantes de distintas zonas y construye escenarios y monta shows en cada uno de esos lugares, hacia el final del concurso recentra la ciudad, realizando todas las instancias de semifinales, la final y la efectivización del premio en plazas y parques ubicados en el casco urbano de la ciudad. La periferia de la ciudad, visibilizada e incluida al principio del evento, pasa a ser desplazada a medida que nos acercamos a las instancias finales, que tienen como premio “tocar en el centro”. Como sostiene Lacarrieu (2007) las imágenes urbanas son el principal alimento de la planificación de políticas y en este caso el Municipio proyecta la imagen hegemónica de la ciudad que, como describimos anteriormente, no solo crea límites materiales (como lo fue la avenida circunvalación) sino también simbólicos, construyendo grupalidades y determinando quiénes quedan incluidos en este concurso de bandas de rock platense y quiénes son excluidos.

Por otro lado, el concurso de bandas se presenta como “el concurso para ser la banda nueva” y en este sentido creemos que también aquí se reactualiza otra de las dimensiones de la imagen hegemónica de la ciudad: la vinculación entre la ciudad y el carácter de novedad. En este caso, el concurso tiene la función de encontrar a la banda nueva, pero también es el título que se le otorga a la banda ganadora. La banda tiene que ser nueva, hay que encontrarla, descubrirla. En esta línea podemos entender que el concurso supone que las bandas inscriptas tienen este carácter, por lo tanto no tienen una

trayectoria previa que les haya dado visibilidad y reconocimiento en el ámbito local. Justamente uno de los flyers que se publicitaban en la página web oficial promocionando el evento anunciaba “dejá de tocar solo en tu cumpleaños”¹³⁷, basado en la suposición que las bandas que se presentarían al concurso no eran grupos que ya tocaban o realizaban shows en el circuito de rock, sino grupos nuevos. Sin embargo, esta idea de encontrar la banda nueva que promulga el concurso va de la mano con pensar que la banda, aunque sea nueva, es decir, aunque no tenga una trayectoria previa, debe tener grabados temas musicales, en un formato técnico específico, fotos y redes sociales diseñadas. En este sentido, el concurso recae en algunos desconocimientos del circuito del rock en la escena local: varias de las bandas salen a tocar en bares y eventos sin tener un material grabado con antelación, ni fotografías, ni variedad de redes sociales. Hay quienes entienden que las canciones y los discos se graban luego de tener cierto recorrido en el circuito en vivo, ya que eso da más posibilidad de ensayo, de escucha y de modificaciones en letras y melodías.

Más allá de estas apreciaciones es el Municipio, a través del voto del público en una primera instancia y luego por medio de un jurado conformado por la organización, quién otorga a los grupos el carácter de ser “la banda nueva”. Como vimos anteriormente, Vallejo (2004 y 2016) analiza la idea de la ciudad nueva al calor de distintas dimensiones. En vínculo con sus aportes y con lo trabajado en el primer capítulo en torno a la instalación del rock platense como algo novedoso y distinto nos preguntamos ¿por qué un agente estatal, una vez más, se otorga la potestad de establecer la novedad?; ¿por qué se recurre –valga la redundancia- nuevamente a la novedad?; ¿por qué se sigue posicionando a la ciudad como producto y productora de lo nuevo? De esta manera, la ciudad sigue apareciendo, a más de ciento treinta años de su creación, como el territorio productor de lo nuevo, aunque este atributo signifique desconocer las características de los grupos que ellos mismos convocan a participar. O tal vez estas decisiones que fueron tomando nos muestren que los agentes estatales no desconozcan estos rasgos de las bandas que convocan, pero se coloquen en ese lugar intencionalmente, para tomarse el poder de ser quienes bautizan, cual productores oficiales de nominaciones, a las bandas como nuevas. Así, el Estado se reserva para su potestad las creaciones musicales de la ciudad y limita y marca frontera dejando en claro que lo nuevo será lo nacido en el marco de un proyecto oficial.

¹³⁷ Uno de los flyers difundidos en las redes sociales oficiales del evento presentaba una imagen y la frase mencionada.

El tercer rasgo de la imagen hegemónica de ciudad que creemos que está presente en el concurso *Vamos las bandas* es la asociación del territorio con el género musical rock. En este sentido, la imagen de La Plata como ciudad de rock es tomada por el Municipio como uno de los hilos que estructuran el concurso. Sin embargo, esta apropiación está caracterizada por procesos que disputan su contenido. Entonces, en este caso, lo que perdura y se proyecta en este evento de aquella imagen hegemónica es la distinción de la ciudad como ciudad del rock, pero esta matriz de sentido compartida (Lacarrieu, 2007) nutre imaginarios bien distintos en cada uno de los eventos.

En este caso en particular, con respecto a las tradiciones que el evento moviliza, tal vez este concurso no pueda ser identificado claramente con una de esas dos vertientes que distinguimos anteriormente, la de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y la de *Virus*. *Vamos las bandas* durante su convocatoria y realización mantiene un vínculo fluido y estrecho con ambas vertientes históricas del rock local. Si bien desde el nombre del evento, que constituye el título de una canción de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, el evento realiza una filiación directa con esa vertiente, luego despliega vasos comunicantes con la tradición ligada a *Virus*. Así, por ejemplo, uno de los flyers que invitan a las bandas a anotarse al concurso está encabezado con la frase “¿Dónde va a empezar tu historia?” y expone una foto del grupo *Virus* (Figura N°8). Al mismo tiempo, el día del lanzamiento del concurso se realizaron actividades a cargo de dos ex integrantes de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, Sergio Dawi y Semilla Bucarelli (Figura N°9). En esa misma edición, uno de los integrantes del jurado del concurso era Mario Serra, ex baterista del grupo *Virus*. Da la sensación de que desde la organización del evento se es consciente de estas tradiciones y, por lo mismo, toda la propuesta busque establecer un sutil y delicado equilibrio entre ellas.



Figura N°8. Esta imagen fue utilizada para promocionar la edición 2014 del concurso *Vamos las bandas* en las redes sociales del evento. En la misma se puede observar a Federico Moura, líder de *Virus*, en primer plano, seguido de otros dos integrantes de la banda. La imagen fue extraída de la *fan page* del evento.



Figura N°9. Esta imagen fue utilizada para promocionar la edición 2014 del concurso *Vamos las bandas* en las redes sociales del evento. En la misma se puede observar Sergio Dawi y Daniel Fernando “Semilla” Bucarelli, ex integrantes de *Patricio rey y sus Redonditos de Ricata*. La imagen fue extraída de la *fan page* del evento.

Más allá de este coqueteo que realiza el evento con ambas tradiciones, marcando por momentos mayor filiación con la tradición de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*

y por momentos con la vertiente que ubica a *Virus* como referente, la apelación a la historia del rock local para legitimar a la “banda nueva” es permanente. Ambos eventos recurren a la historia del rock local, a las distintas bandas -no solo a las de la primera generación, sino también a otras más recientes- apropiándose y poniendo en acto este imaginario disponible que presenta a La Plata como ciudad de rock. Sin embargo, esta apropiación y puesta en acto no se da sin disputas o luchas por la resignificación de ese imaginario de La Plata como ciudad rockera. Así como los eventos ponen lo suyo para jugar activamente en esta construcción de filiaciones, los actores participantes del evento también lo hacen y no sin contradicciones. Con esto nos interesa destacar que, más allá de estas cercanías y límites que los organizadores subrayan y que pueden generar mayor o menor empatía en las bandas participantes, apelan al sentido histórico legítimo en general que tiene el rock platense, más allá de la vertiente con la cual se realice un vínculo estrecho. Así, por ejemplo, una de las bandas participantes de la edición del año 2013 de *Ciudad Alterna* fue convocada a participar como banda invitada para abrir la edición 2014 del *Vamos las bandas*. Si bien este es un caso de una banda que fue seleccionada por los gestores de cada uno de los eventos y no tuvo que decidir si inscribirse o no para participar del concurso, el grupo musical aceptó participar en ambas oportunidades. Este caso tal vez sea la punta de lanza para pensar que, más allá de las filiaciones particulares que cada evento realiza, la apropiación de ese imaginario por parte de otros actores también es compleja y, sobre todo, cambiante e intrincada.

2.5 Conclusiones. La ciudad hace rock y el rock hace ciudad

A la luz de la imagen hegemónica de ciudad analizamos dos eventos de rock que se realizan en la ciudad de La Plata desde hace algunos años. Uno de ellos, organizado por la Municipalidad de La Plata, el otro por una Organización No Gubernamental y financiado de modo mixto: subsidios estatales y aportes de los asistentes. Nos propusimos analizar la relación entre música y ciudad tratando de identificar de qué modo significan uno de los atributos de la imagen hegemónica del que ambos eventos se apropian. La Plata como ciudad rockera aparece de este modo presente en los dos casos estudiados aunque no solo presentan diferencias sobre el rock que desean para esa ciudad, sino también en qué tipo de ciudad imaginan para ese rock.

Con respecto a la ciudad que imaginan ambos eventos podemos afirmar que la misma posee varios atributos propios de la imagen hegemónica de la ciudad de La Plata

que, como sostiene Lacarrieu (2007), ha sido internalizada y actúa ahora como estructuradora y guía de acción de nuevas prácticas y discursos.

En primer lugar, hemos trabajado sobre la persistencia de la forma observando y analizando cómo en la *Ciudad Alternativa* se mantiene esta persistencia desde la organización territorial del evento, seleccionando un espacio físico con características específicas que permitía mantener la preeminencia del centro por sobre la periferia. Mientras que en el concurso *Vamos las bandas* aparece la agencia estatal promoviendo un evento que, si bien se desarrolla de manera itinerante por distintos escenarios en barrios de la ciudad, finalmente se recentra realizando todas las instancias claves dentro del casco urbano, excluyendo a la periferia que anteriormente convocó.

En segundo lugar, destacamos el carácter de novedad como otro de los atributos exaltados de la imagen hegemónica de la ciudad. Si bien este carácter novedoso aparece presente en ambos eventos, lo que se identifica como nuevo es diferente en cada uno de los casos. El concurso *Vamos las bandas*, como pudimos ver, deposita la cualidad de lo nuevo en las bandas, realizando un llamado explícito a ser la banda nueva. Por su parte, *Ciudad Alternativa* realiza un llamado a “construir la otra ciudad”, poniendo el foco en que la invitación es a construir una nueva ciudad, distinta, alternativa. A primera vista podríamos deducir que, mientras en el concurso estatal lo nuevo lo constituyen las bandas ganadoras, en el evento autogestivo lo nuevo será la ciudad que sus organizadores planifican. Sin embargo, hemos visto como los organizadores apelan al pasado para mostrar cierto carácter innovador de la ciudad en relación al rock e invitan a conocer la ciudad nueva, que “dará a los músicos del futuro”. En este sentido, ambos eventos se adjudican el carácter legitimador de caracterizar a las bandas como nuevas o innovadoras. Mientras que para el *Vamos las bandas* lo novedad estará dada por la banda ganadora - sin importar la trayectoria previa del grupo y asumiendo así que la banda será nueva a partir del “descubrimiento” del agente estatal luego de pasar por el concurso-; para los organizadores de *Ciudad Alternativa* las bandas “anónimas” de rock local que ellos convocan, que no son masivas, pero sí creativas, autogestivas y pertenecientes a la escena independiente -y lo que esto conlleva- serán las bandas de las que se va a hablar en el futuro. Realizando, en efecto, una operación similar a lo sucedido con *Virus*. Como mostramos en el primer capítulo *Virus* fue una banda muy poco valorada en su momento y reconocida tardíamente por parte del público, pero sobre todo por parte de otros músicos y la prensa, que le habían realizados críticas ofensivas en varias oportunidades. En este sentido, los organizadores de *Ciudad Alternativa* predicen (o vislumbran) que eso podrá

sucedir con algunas bandas, entonces deciden convocarlas, darles un espacio, entendiendo que esas serán las bandas que luego triunfarán.

Ahora bien, la otra cuestión que hemos señalado tiene que ver con el rock que los eventos desean para estas ciudades que imaginan. Como vimos, ambos casos se anclan y promueven la idea de La Plata como ciudad rockera. Sin embargo, esta identificación con el género moviliza en cada uno de los eventos una significación particular en torno a las características que le imprimen al rock, pero también en torno a la filiación con distintas tradiciones y vertientes del rock local.

Como mostramos, el evento *Ciudad Alternativa* integra a bandas musicales ligadas a la escena independiente, grupos identificados con la autogestión, movilizados por organizadores que se alejan del criterio de masividad para poner el acento en la calidad, mérito y profesionalismo. Asimismo, el evento dice disputar una ciudad, pero sin embargo lo que principalmente está disputando no es eso, sino un nuevo rock: detrás de la apelación a construir una ciudad alterna, se están delimitando las fronteras acerca del rock para ellos valioso y legítimo. Movilizando una idea de ciudad nueva realizan una operación clara de intervención en la constitución y demarcación del rock que imaginan para esa ciudad. Por un lado, apelando a -y seleccionando- ciertas tradiciones del rock local por sobre otras: filiándose como hemos mostrado con la tradición de *Virus*, y apelando a lo *vintage* y a lo alternativo como un horizonte estético que sobrepasa lo musical, y en este sentido acercándose a la escena indie. Por el otro, vinculando con el presente y definiendo que el rock de la ciudad alterna es un rock para pocos, profesional, universitario, en diálogo con el Estado, aunque sujeto al tercer sector, alejado del mercado, abanderado de la independencia y la autogestión; y en este sentido alineado con los modos de las clases medias de valorizar y significar los bienes y actividades culturales.

Así, detrás del slogan “vení a construir una ciudad nueva, la ciudad alterna” nos encontramos con criterios específicos para delimitar el rock de la ciudad. Esos criterios tienen que ver, como vimos, con lo que consagra lo profesional, lo novedoso y lo original, entre otras cosas. Montándose sobre una tradición específica, genera que otras vertientes del rock local queden excluidas de este evento y por lo tanto de la otra ciudad. La ciudad alterna que ellos imaginan sería aquella en la que se produce y consume la música que ellos proponen.

Para el caso de *Vamos las bandas*, detrás de la idea del Estado como incentivador, selector, consagrador y legitimador de nuevos grupos musicales de rock, el evento interviene fuertemente en la producción de territorialidad de la ciudad. Mediante el

concurso, la gestión estatal logra interpelar y dar lugar a la periferia dentro de una política cultural concreta, delimitando al mismo tiempo quiénes son los habilitados¹³⁸ para participar y legitimando a esas bandas como las nuevas de la ciudad, premiándolas con la posibilidad de realizar un show en el festejo oficial del aniversario de la ciudad. Esta particular premiación la entendemos como una acción que también contribuye a la producción de la ciudad y a la delimitación y demarcación de espacios, eventos y tiempos de importancia para la reproducción de la configuración hegemónica de la misma.

La ciudad como medio a través de la cual se llevan a cabo estas disputas y luchas por la construcción de territorialidad -que como ya señalamos es parte de una construcción política de la ciudad- y por la resemantización de La Plata como ciudad rockera, aparece entonces en ambos casos, como lugar antropológico (Kaiero Claver, 2010). En tanto construcción simbólica y concreta del espacio que genera un marco de referencia legible por todos los que lo habitan, establece una vinculación entre las prácticas sociales de un colectivo y la demarcación de unas categorías espaciales que acotan un territorio concretamente simbolizado en el que sus miembros se reconocen y se definen (Kaiero Claver, 2010). Precisamente por esto Kaiero Claver (2010) afirma que los lugares antropológicos poseen una determinada identidad sonora; así como en el territorio hay elementos físicos y visuales, también hay marcas o inscripciones del sonido.

Ahora bien, el caso que nosotros analizamos no busca encontrar aquellos atributos sonoros reconocibles en tanto elementos físicos del espacio. Es decir, no nos interesa rastrear sonidos propios de un territorio, tales como el canto de un pájaro o el ruido de una cascada; pero sí acercarnos a la idea de territorialización sonora para pensar en aquellos sonidos que, simbólicamente, contribuyen a la conformación de cierta imagen hegemónica de la ciudad de La Plata. Hemos mostrado anteriormente cómo el rock, como género musical amplio, es uno de los elementos que conforman la imagen hegemónica de ciudad que es disputada por distintos actores. Podemos hablar así de la existencia de procesos de narrativización musical que contribuyen a la codificación de unas marcas sonoras que definen simbólicamente un territorio y la identidad de aquellos que en él se reconocen y se inscriben (Kaiero Claver, 2010). La misma autora sostiene que, con el paso del tiempo, la sedimentación de estas narrativas puede dar paso a la asociación

¹³⁸ Los integrantes de las bandas que quieran participar deben tener entre 18 y 35 años, al menos dos de ellos tener domicilio legal constituido en la ciudad, poseer un capital económico que les permita por ejemplo trasladarse y mover los instrumentos; disponer de cierto capital tecnológico para poder inscribirse y subir archivos de audio e imagen con características técnicas específicas; y tener acceso a habitar el centro de la ciudad, donde se realizan las principales instancias del mismo.

categoría de determinadas características sonoras con un territorio y la comunidad que en él habita y que, en este sentido, constituye a la música, como una de las principales estrategias simbólicas que posibilitan la construcción y asentamiento de una identidad territorial.

Alejándonos entonces de pensar a la territorialización sonora en tanto sonidos físicos de un paisaje, queremos proponer esta idea para pensar los procesos analizados en este capítulo. Así, en el caso de *Ciudad Alterna* la apuesta es tomar una de las vertientes del rock local, con una estética determinada, movilizándolo una comunidad específica y mostrar que ella constituye “el rock de la ciudad”. Con su propuesta, este evento establece una vinculación entre el territorio platense y una selección específica del rock local, intentando así validar cierto horizonte estético como el legítimo de la ciudad. En el caso de *Vamos las bandas*, la territorialización sonora también está presente, movilizándolo otras tradiciones rockeras y creando sus propios criterios de legitimidad y consagración, pero sobre todo este proceso implica para el concurso estatal la producción de territorialidad de la periferia, llevando la música hacia los márgenes de la ciudad, aunque luego termine siendo fiel a la imagen hegemónica de la ciudad, recentrándola.

Construir una ciudad alterna para que habite un tipo específico de música, convocar a todas las músicas para (re) producir un orden urbano.

Capítulo III

Si se esconden los caminos en el tiempo, alguien nos dibujará un mapa en el aire. Manchas y pedazos del circuito de rock platense.

3.1 Introducción

No hay dudas de que la ciudad constituye una configuración relacional compleja. Desde la geografía, la antropología urbana, la cartografía y otras disciplinas, se ha contribuido a investigar el fenómeno de las ciudades y lo urbano. Diversos estudios ponen énfasis en señalar que hablar de espacio urbano no significa lo mismo que referir a ciudad y viceversa. Mientras que cuando hablamos de ciudad hacemos referencia, en consonancia con Segura y Chaves (2015), a la forma, la materialidad e incluso la legislación; con urbano se hará referencia a las relaciones, las prácticas y los usos del espacio material. Sin embargo, esta distinción no debería suponer escisión o autonomía de las dos dimensiones. Parafraseando a Henry Lefebvre, los autores afirman que la vida urbana, “lo urbano” no puede prescindir de una base práctico-sensible, de una morfología. El desafío, señalan, consiste en pensar sus relaciones recíprocas.

En esta misma línea se hace imprescindible recuperar los aportes de Michel de Certeau (2000), quien con su diferenciación entre las nociones de lugar y espacio contribuye a comprender la dimensión relacional entre una dimensión más “estructural” y otra de los “vínculos” como indisociables. Para el autor, un lugar es una configuración instantánea y estable de posiciones, mientras que el espacio es un cruzamiento de movi­lidades que está de alguna manera animado por el conjunto de prácticas y de interacciones que ahí se despliegan. Según esta perspectiva, es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. Según De Certeau (2000), el espacio es un lugar practicado, de modo que la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes.

Como mencionamos en la introducción de esta tesis, nuestro objeto de estudio debió ser construido. Aquello que llamamos circuito de rock platense no se constituye como una entidad dada a priori, posible de localizar y de delimitar de antemano. Entendiendo que construir un circuito implica poder trazar las redes de relaciones entre

los sitios recorridos y los itinerarios de un conjunto de actores, nos dedicaremos en este capítulo a realizar un mapa del rock platense, reconstruyendo el soporte espacial, identificando y señalando aquellos sitios en donde se materializaba el rock local (locales, bares, teatros, y espacios públicos en donde las bandas de rock platense realizaban sus shows). Una vez realizada esta tarea, analizaremos la cartografía construida describiendo cada uno de esos sitios en vinculación con las categorías de mancha y pedazo propuestas por el antropólogo brasileiro José Luis Magnani (2002, 2014). La identificación de estos sitios, locaciones, manchas y pedazos serán así insumos indispensables que, en conjunto con la reconstrucción de los itinerarios y las trayectorias de los actores que presentaremos en el capítulo siguiente, conformarán el circuito de rock platense.

En cuanto a la metodología utilizada cabe resaltar que el mapeo que realizamos fue confeccionado partiendo de aquellos lugares a los que asistí a ver shows de bandas o solistas de rock platense durante el período 2013-2015. En este sentido, es necesario aclarar que la intención se aleja de querer brindar un mapa exhaustivo de sitios donde las bandas de rock de la ciudad se presentaban, sino que únicamente señalamos aquellos lugares donde acudimos a realizar observación o a realizar entrevistas siguiendo el rastro de los actores con quienes se realizó el trabajo de campo. Con esto queremos decir que, si bien el relevamiento de sitios es amplio, no es el objetivo de este capítulo brindar una mirada holística del rock platense, ni de todas las bandas y sitios disponibles, sino que tomando como punto de partida un conjunto de actores heterogéneos que forman parte del rock platense nos interesa mostrar aquí los sitios que frecuentaban en el espacio urbano, para considerarlos como manchas o pedazos a partir del análisis del vínculo entre espacio urbano y práctica cultural.

3.2 Manchas del rock platense

Durante el período 2013-2015 acudimos a cuarenta sitios a ver shows de bandas y cantautores de rock platense. Muchas de estas visitas al campo estaban enmarcadas en festivales y encuentros, mientras que otras podían ser fechas conjuntas o individuales de grupos musicales y en menor medida cantautores de rock local. Casi exclusivamente todas las presentaciones a las que asistimos se realizaron dentro del casco urbano, mientras que un mínimo número se realizó por fuera del mismo¹³⁹, como por ejemplo en el *Club Ateneo*

¹³⁹ Si comparáramos este mapa con uno de la década del setenta y del ochenta se podría observar como los espacios disponibles no solo fueron aumentando durante la década del noventa y dos mil, sino expandiéndose y distribuyéndose dentro del casco urbano, mientras antes se concentraban casi

Popular, ubicado en Tolosa; el boliche *Ruta Bacalao*, ubicado en Gonnet; y otros fuera de la localidad de La Plata, pero dentro del Partido de La Plata, como es el caso del boliche *Asia*, y del boliche *El Rey*, ubicado en el límite entre las localidades de La Plata y Berisso¹⁴⁰. El mapa¹⁴¹ que se muestra a continuación presenta señalados los sitios a los que hemos concurrido:



Una vez realizado este mapeo y retomando entonces la perspectiva de Magnani (2002, 2014) pudimos realizar un primer análisis de esa relación entre espacio urbano y práctica cultural pensando en nuestro caso de estudio desde algunas de las categorías propuestas por el autor. La primera de ellas con la que nos interesaba trabajar era la noción de mancha, empleada por el autor para dar cuenta de áreas contiguas del espacio urbano, dotadas de equipamientos, que marcan sus límites y visibilizan una actividad o práctica predominante y en este sentido construyen puntos de referencia para esas prácticas. Magnani (2002, 2014) agrega también que las manchas transmiten estabilidad, en tanto son reconocidas y frecuentadas por un círculo amplio de usuarios; anclada al paisaje, acoge a un mayor y más diversificado número de usuarios visibilizando posibilidades de encuentro y no necesariamente de relaciones de pertenencia; y al contrario de la certeza, la mancha va de la mano con el imprevisto, porque aunque el patrón de gusto o pauta de consumo imperantes sean conocidos, no se sabe con seguridad qué o quiénes se va a encontrar. Siguiendo esta perspectiva, hemos construido cinco manchas ilustradas en el siguiente mapa.



Figura N°11: las líneas negras delimitan zonas que definimos como manchas y que serán presentadas a continuación.

La mancha N°1 la hemos identificado en la intersección de las calles de 4 a 7 y de 49 a 54. Dentro de este perímetro se encuentran al menos ocho lugares a donde hemos acudido durante el período del trabajo de campo, los cuales también fueron ampliamente referenciados por nuestros entrevistados. Aquí hemos identificado primero un conjunto de bares entre los que ubicamos a *Mi pasado me condena (Ex Viejo Varieté)*, *Shapó (565)*, *Rucaché*. *El Rincón de los amigos*. También forma parte de esta mancha el *Pasaje Dardo Rocha*, que fue sede en varias oportunidades del Festival *Arte Joven*, organizado por la Municipalidad de La Plata, el teatro *La Trastienda*, y los centros/casas culturales *Cést La Vie* y *Galería Mal de Muchos*.

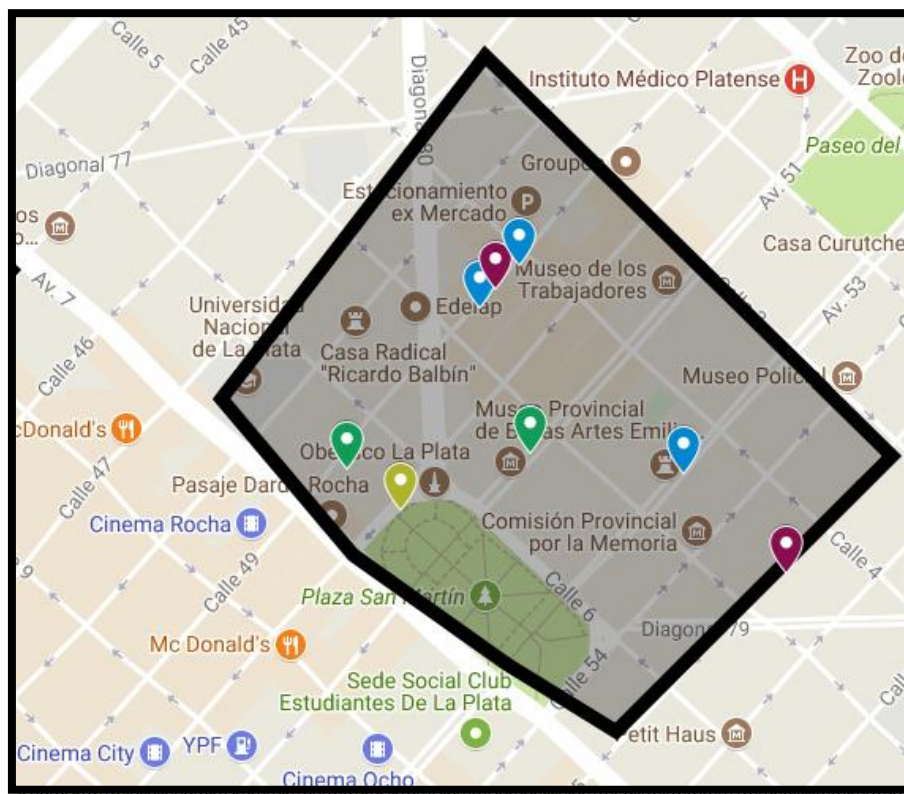


Figura N°12: las líneas negras delimitan la Mancha N°1 que se encuentra ubicada en la intersección de las calles de 4 a 7 y de 49 a 54 y los marcadores señalados en su interior constituyen los ocho sitios que hemos mencionado anteriormente.

Durante el período de tiempo referenciado esta mancha presentaba una fuerte actividad ligada al rock en la ciudad, se presentaban allí de miércoles a domingos distintos y variados grupos musicales en relación al género.

Shapó es uno de los sitios que ubicamos como parte de esta mancha. Como se encuentra cruzando la diagonal 80, durante mi trabajo de campo pude observar que esto no era un límite, sino que muchos de los asistentes a shows realizados en los locales de

calle 49 entre 4 y 5, cruzaban la diagonal para asistir a shows que se realizaban allí. *Shapó*, a diferencia de los otros sitios, tenía una mayor capacidad de asistentes, por lo que se realizaban shows de bandas medianas y grandes, no pequeñas como en los otros; los precios de las entradas también diferían, así como el público, que presentaba una gran variedad. Lo mismo sucedía con *La Trastienda*, reducto que estuvo poco tiempo en la ciudad y generó un debate al interior del mundo rockero por lo que implicaba la instalación de un teatro similar al de la ciudad de Buenos Aires, fundado por el ex jefe de gobierno porteño Jorge Telerman. Sin embargo, los días que allí tocaban bandas de rock platense y de otras ciudades del país, así como bandas consagradas en el circuito nacional, los asistentes solían cruzar la diagonal para ir a tomar algo o ver alguna banda de rock local en los locales más pequeños que se ubican entre las calles 4 y 5. También sobre calle 49 entre 4 y 5 solíamos asistir a dos lugares de los que hemos nombrado anteriormente. *Galería mal de muchos* y *Rucaché*. El primero abrió sus puertas en el año 2010 bajo el formato de galería de exhibición de artes visuales y luego incorporaron recitales de bandas y solistas más vinculados al estilo indie del rock local, aunque también brindaban shows de otros géneros musicales. El segundo solía funcionar más como un bar y de vez en cuando realizaban shows de bandas pequeñas de rock de la ciudad. En un momento supo crecer en este sentido, hasta que luego fue desplazado por otros lugares que ofrecían mejores condiciones de sonido y gastos, hasta que cerró.

C'ést la vie, nacida en el año 2011, en el momento de nuestro trabajo de campo funcionaba en calle 55 entre 4 y 5, luego en el año 2014, se mudó a una casa propia más espaciosa y generosa para realizar actividades, porque además de recitales y shows en vivo también ofrece talleres y diversas actividades, ubicada en la calle 55 entre 17 y 18. Además, fue uno de los referentes en la lucha por la ley de los centros culturales, militando siempre en torno a las causas culturales y artísticas. Las bandas que en general tocaban allí y pudimos asistir a ver no eran solo locales, sino que también presentaba una alta actividad con músicos invitados de otras localidades así como de otros lugares del país. No se realizaban allí grandes recitales de rock, pero sí shows acústicos o eléctricos de cantautores o pequeñas bandas de la ciudad en algunas ocasiones ligadas al rock y en otras no.

El *Pasaje Dardo Rocha*¹⁴³ es un edificio que data de la fundación de la ciudad, en donde funcionan algunas dependencias municipales y es sede del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, todo bajo la gestión de la Municipalidad de La Plata. Allí se podían observar show de bandas de rock en el marco del *Festival Arte Joven* organizado por la Secretaría de Juventud de la Municipalidad de La Plata, ocasión en la que también había exposiciones de fotos, feria de discos y charlas¹⁴⁴ en relación al rock de la ciudad. Por fuera de este festival muy esporádicamente solían tocar algunas bandas locales y nacionales de rock en algún evento en particular, o en conmemoración como el aniversario de la ciudad y la celebración día del estudiante, entre otras. También en el año 2014 en el *Pasaje Dardo Rocha* se realizó un festejo por el 3° Aniversario de *Radio Vibra* (FM93.3), frecuencia de rock gestionada por la Municipalidad de La Plata, que funcionaba allí mismo en una oficina del lado trasero al hall central.

El espacio que circunscribe esta mancha era un espacio identificado como un nodo rockero por los asistentes, pero también por la prensa, que había cubierto unos años antes, precisamente en el año 2010, las movilizaciones y sentadas realizadas en la puerta del local donde funcionaba *Mi pasado me condena (Ex viejo varieté)*, ante las innumerables clausuras realizadas por La Municipalidad de La Plata¹⁴⁵. Esta mancha cuenta con un pasado en vinculación directa al circuito rockero, ya que durante las décadas del ochenta, noventa y dos mil esta zona presentaba una alta vinculación con respecto al rock, especialmente en los bares *El Ayuntamiento*, *Bobis*, *Haloween*, *Stand bar*, *La Galería del rock*, entre otros. Durante los años 2013 y 2014 esta mancha era aún identificada con la actividad rockera, aunque con el paso del tiempo y la instalación de *Guajira*, un nuevo local, la mancha también recibe a otro tipo de usuarios, no vinculados directamente con el mundo del rock. En *Guajira*, si bien se realizan varios shows de bandas vinculadas al

¹⁴³ El edificio arquitectónicamente responde al perfil propio de las construcciones de la época de la fundación de la ciudad. En sus inicios era una estación ferroviaria. Se encuentra en el centro de la ciudad, ocupa toda una manzana frente a la Plaza San Martín y está ubicado entre las calles de 49 a 50 y de 6 a 7.

¹⁴⁴ Por ejemplo, en la edición del año 2014 el Festival *Arte Joven* se llamó “Arte Emergente y expresiones urbanas” y en ese marco, en uno de los días se brindó una charla en el bar *Pura Vida*, titulada “Estrategias para el desarrollo de una banda” a cargo de una productora de la ciudad de La Plata. La misma fue presentada por Leandro Berguesi, responsable de la Dirección de Juventud de la Municipalidad en ese momento, y en el panel se encontraban periodistas reconocidos dentro de la prensa especializada de rock y representantes de la productora organizadora.

¹⁴⁵ Estas clausuras habían comenzado a agudizarse en el año 2005, en el marco de una política de habilitaciones más exhaustiva (o rigurosa) surgida luego del acontecimiento de Cromañón. Si bien posteriormente descendió la cantidad de clausuras, continuaron sucediendo en distintos bares, locales, boliches y centros culturales de la ciudad. Cfr Cingolani (2011)

género, acoge también a grupos musicales de música tropical, cumbia, punk y cantautores de música popular, entre otros.

La zona sigue siendo referenciada e identificada como señalaba un entrevistado: “ahí, donde estaba el viejo Varieté, tocamos muchas veces. Nancy era como una madre para nosotros”¹⁴⁶. El espacio fue uno de los nodos de la actividad rockera en la ciudad, quizás podríamos decir que en otro tiempo constituyó un pedazo¹⁴⁷ en términos de Magnani, aunque en el momento en que nosotros realizamos trabajo de campo los usuarios que frecuentaban la zona no se correspondían solo con el mundo rockero ni tampoco presentaban lazos estrechos con esos espacios como había sido años antes. Nancy, la gerenciera del *Viejo Varieté*, se había convertido en una figura clave tanto para músicos como para el público, dado los lazos que ella construía con ambos, pero también por dejar tocar a músicos sin cobrarles y dejar asistir al público sin pagar entrada cuando alguien le comunicaba que no podía hacerlo.

La Mancha N°2 se compone de cuatro sitios y la ubicamos entre las calles de 7 a 10 y de 41 a 45. En el período de nuestra estadía en el campo, esta mancha también presentaba una fuerte actividad vinculada al rock de la ciudad.

¹⁴⁶ Entrevista realizada a Rober, integrante de una banda de rock platense, en abril de 2015.

¹⁴⁷ Esta noción será desarrollada en el próximo apartado.

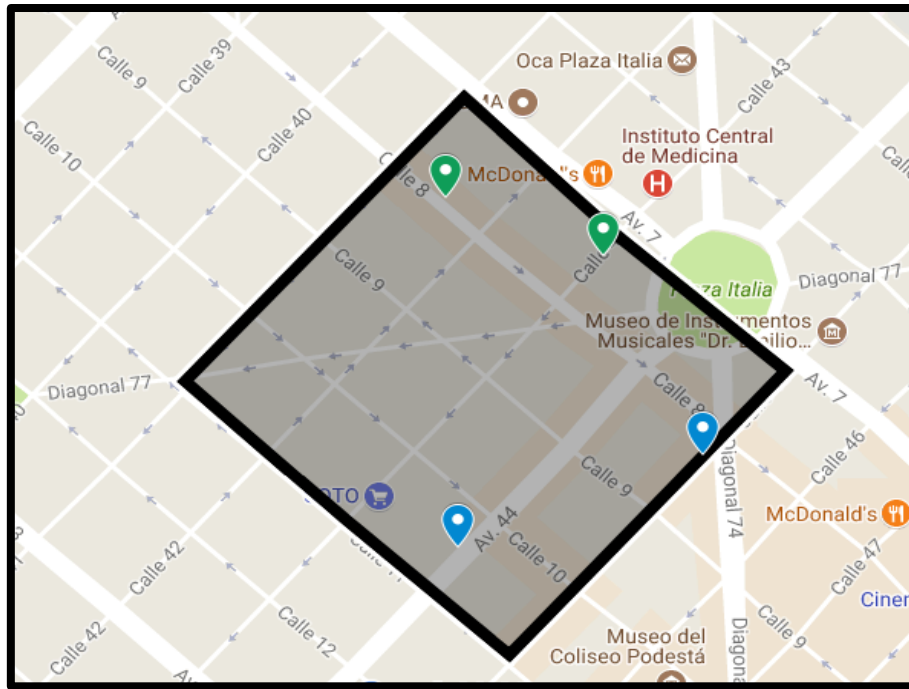


Figura N°13: las líneas negras delimitan la Mancha N°2 que se encuentra ubicada en la entre las calles de 7 a 10 y de 41 a 45 y los marcadores señalados en su interior constituyen los cuatro sitios que describiremos a continuación.

El primero de ellos es *El Teatro Bar*, ubicado en la calle 43 entre 7 y 8. Emplazado en un edificio construido en 1925, donde desde la década del ochenta se brindan obras de teatro y espectáculos musicales. Administrado por la misma gestión desde el año 2006, luego de haber estado cerrado algunos años, cuando realizamos nuestro trabajo de campo se realizaban allí recitales de bandas consagradas y de bandas medianas y pequeñas de la ciudad. Tuvo una época en que su vinculación con el rock era mayor, pero de a poco *El Teatro Bar* tomó un formato más cercano a una sala concert recibiendo en mayor medida a espectáculos de otros géneros musicales, así como también de otras disciplinas artísticas como teatro, danza, etc. Al mismo tiempo las bandas de rock fueron desviadas hacia el *Teatro Ópera*, espacio abierto por los mismos gerenciadore del *Teatro Bar* en el año 2010, que alberga el doble de capacidad de asistentes que la otra sucursal.

Otro de los espacios que presentaba durante los jueves, viernes, sábados y domingo una gran actividad de bandas de rock era *Pamplona*, un reducto con apariencia de bar, con un pequeño escenario y poca capacidad de asistentes, en donde los días que no tocaban bandas funcionaba como bar bailable. Allí solían presentarse durante el período que realicé mi trabajo de campo bandas emergentes o con cierta antigüedad pero pequeñas, en tanto no presentaban un gran número de seguidores. Además este espacio,

a diferencia del *Teatro Bar* y otros, presentaba una buena propuesta para los músicos, quienes no tenían que enfrentar gastos de alquiler para poder tocar.

Otros de los espacios a los que concurríamos fue a un local llamado *El Estudio bar*, ubicado en la calle 8 entre 41 y 42. El espacio funcionaba los fines de semana como boliche bailable, donde los viernes generalmente se realizaban fiestas de distintas agrupaciones políticas estudiantiles u organizadas por los centros de estudiantes de las facultades como por ejemplo “las fiestas del ingresante”. Los sábados funcionaba también como boliche, pero era directamente gestionado por la administración del lugar. Acudimos allí principalmente durante el año 2013 los días miércoles y jueves que se realizaban shows acústicos de alguna banda reconocida a nivel nacional y como banda soporte tocaba alguna banda de rock local, también en formato acústico.

El cuarto espacio que integra esta mancha se llama *Rey Lagarto*, un lugar ubicado en calle 45 entre 9 y diagonal 74. Históricamente allí funcionaron distintos emprendimientos ligados al entretenimiento nocturno, pero desde el año 2011 se instaló este bar que ofrecía un escenario pequeño para tocar en vivo. Ya desde el nombre que hace referencia directa al cantante de rock internacional Jim Morrison, este sitio presenta la particularidad de ser exclusivamente rockero. No suelen presentarse allí bandas ligadas a otros géneros, ni pasar otro tipo de música que no sea rock local, nacional o internacional. A la decoración del lugar con cuadros con las caras de músicos emblemáticos del género, frases de letras de canciones e imágenes de guitarras estampadas sobre alguna pared, se le agrega la presencia habitual de personas vinculadas al ambiente del rock local, no solo músicos sino también productores y personas que trabajan en ámbitos de prensa especializada como radios y revistas cubriendo eventos de rock local. Luego del período en que realizamos este mapeo, concurríamos numerosas veces a este sitio a observar la realización de un evento que comenzó a hacerse en el año 2016 llamado *La Plata Suena*, una especie de concurso de bandas, en donde las mismas tenían que ir pasando diferentes etapas frente a un jurado que las evaluaba. El concurso era organizado conjuntamente por la administración de *Rey Lagarto* y una productora llamada *Tres y medio producciones*. Al mismo tiempo, algunas de las personas que integran esta productora son los gerenciantes de un sitio inaugurado hacia fines de 2015 llamado *Los Lobos*, ubicado en la periferia de la ciudad, específicamente en Tolosa, donde también solían tocar bandas de rock local y además se convirtió en una parada de motoqueros que pasaban por la ciudad. Las bandas, además de ser evaluadas por un jurado compuesto por un periodista de rock que trabaja en una radio local, un músico y algún

representante de la productora que les otorgaba un puntaje numérico y una devolución, iban pasando un filtro según la cantidad de gente que acudía a verlos (medida según preventas a cargo de la banda con anterioridad al show y aplausos del público luego del show). Asimismo, el concurso contaba con el auspicio de diversos actores: salas de ensayo, fletes para transportar instrumentos, locales de venta de instrumentos, programas de radio local y estudios de grabación, entre otros. La banda finalista ganaba la edición de un disco a cargo de alguno de los estudios de grabación que auspiciaban el evento.

La mancha N°3 se extiende sobre la diagonal 74 desde Plaza Moreno hasta plaza Yrigoyen y está compuesta por tres sitios.

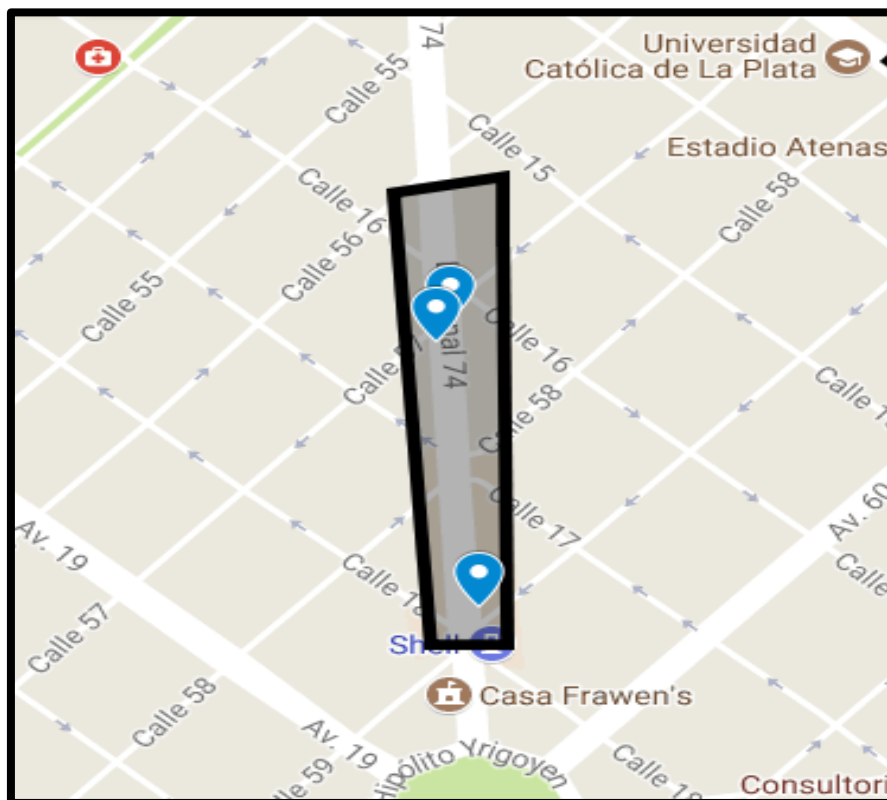


Figura N°14: las líneas negras delimitan la Mancha N°3 que se encuentra ubicada sobre la diagonal 74 desde Plaza Moreno hasta plaza Yrigoyen y los marcadores señalados en su interior constituyen los tres sitios que describiremos a continuación.

El primero de ellos es el bar llamado *El Moura*, nombre que hace referencia a los hermanos Moura, integrantes de *Virus*, una de las bandas fundadoras del rock platense, y fue inaugurado en el año 2013 por la misma persona que en el año 2008 fundó el bar *Pura Vida*. El segundo sitio es el bar *Chidos* y por último ubicamos en la esquina de 17 y 59 el bar *El Copetín*. Entre el primero y el segundo había un fuerte vínculo; se encontraban

ubicados uno frente a otro sobre diagonal 74 y las calles 17 y 57 y tenían una retroalimentación de público. En general las bandas se turnaban para tocar, así en ambos lugares podía asistir gente, que generalmente era la misma. Ambos bares tenían escenarios pequeños y sonido amateur pero permitían el acceso de cien personas aproximadamente, por lo que las bandas que tocaban allí eran emergentes, o bandas con trayectoria pero con público reducido. Ambos sitios fueron mutando de nombre con el paso de los años, sin embargo siempre fueron referenciados como lugares donde los viernes y sábados uno podía acercarse y ver el show de alguna banda de rock local. El caso de *El Copetín* se presentaba distinto, porque además de ser un bar con trayectoria en la ciudad (mantuvo siempre su nombre), no siempre tocaron allí bandas de rock. Durante la primera etapa de mi trabajo de campo solían tocar allí varios músicos de bandas de rock platense. A diferencia de los otros dos lugares en *El Copetín* tocaban muchos solistas, cantantes de bandas de rock pero en formato individual y acústico, la gente se mantenía sentada y se componía un clima menos ruidoso, en donde se podía tomar algo y mantener una conversación mientras la banda tocaba. Los shows no eran allí lo principal, como sí lo era en los otros dos lugares mencionados.

La mancha N°4 se sitúa entre las calles de 13 a 19 y de 70 a 71 y está integrada por cinco sitios.

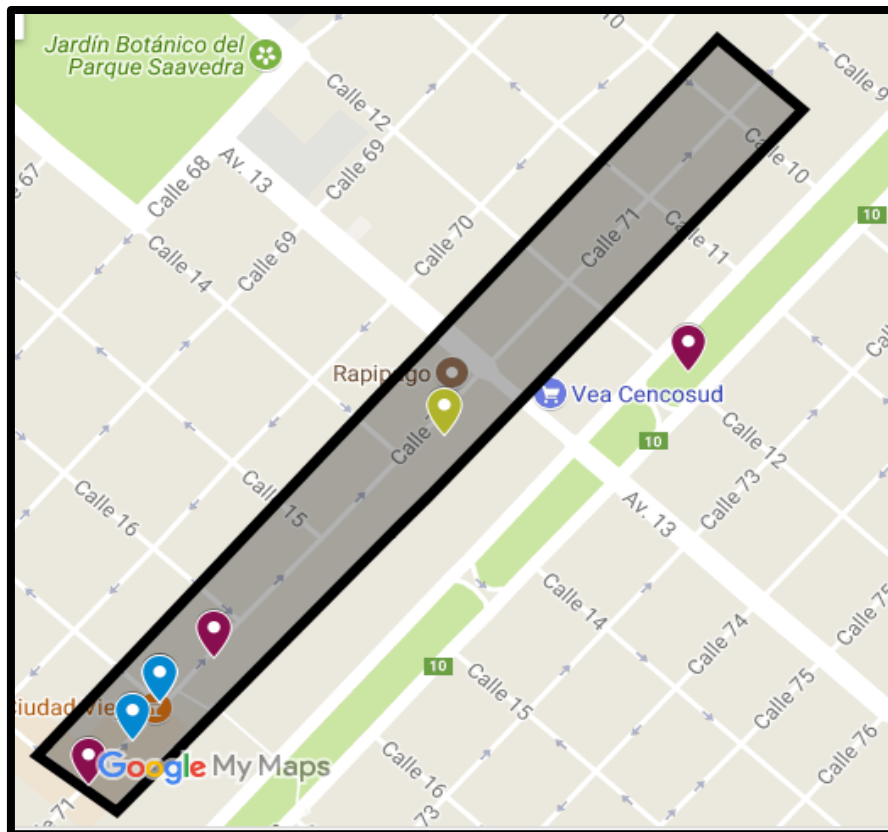


Figura N°15: las líneas negras delimitan la Mancha N°4 que se encuentra ubicada en la zona delimitada por las calles de 13 a 19 y de 70 a 71; los marcadores señalados en su interior constituyen los cinco sitios que describiremos a continuación.

Uno de ellos es el *Centro Cultural Estación Provincial*. Allí se han presentado en distintas oportunidades shows de artistas locales y foráneos, así como festivales, encuentros y charlas. Como vimos en el capítulo anterior, este sitio posee una fuerte actividad ligada a la cultura en general, y principalmente en vínculo a lo musical. Durante mi trabajo de campo se realizaron allí algunas actividades que tenían como organizadores, mentores o asistentes a personas pertenecientes a la Asociación Civil *Centro Cultural Itinerante Ciudad Alterna*, organizadores del Encuentro de cultura rock *Ciudad Alterna* en distintas oportunidades. Otro de los sitios de esta mancha, que se ubica contiguo a la estación provincial es el *Centro Cultural La Grieta*, que también hemos mencionado en el capítulo anterior. Igualmente vale decir que este espacio presenta una gran actividad cultural, brindando talleres, cursos y además durante los primeros años de mi trabajo de campo, se realizaban allí distintos eventos entre los que se encontraban presentaciones de libros, obras de teatro y shows musicales ligados generalmente a cantautores locales o de otras provincias, así como también bandas de rock. Era común en estos eventos encontrarse con gente que pertenecía al *Centro Cultural Estación Provincial*, así como también a gente allegada a ese entorno. El tercer sitio es *El galpón de las artes* inaugurado

en el año 2013. Allí se realizaron durante nuestra presencia múltiples y variados shows, desde fiestas tropicales, música popular, algunas más ligadas al rap y hip hop, al candombe, folklore y otras de rock. Para todos los géneros se podían observar bandas de la ciudad como de otros lugares y varias de ellas reconocidas a nivel nacional. Este espacio fue sede en numerosas oportunidades de eventos municipales en los que se realizaban shows de bandas de rock local, así como festivales y encuentros.

Los otros dos sitios que ubicamos al interior de esta mancha son bares de gestión privada. El primero de ellos es *Bar Imperio*, caracterizado por un escenario pequeño y una capacidad bastante acotada de espectadores. Allí pude concurrir a shows de algunas bandas de rock local y de cantautores del género. Aquí también se presentaban bandas de otros géneros, y en general los viernes y sábados luego de que toquen las bandas el bar se convertía en un espacioailable. Corrientemente las bandas de rock que aquí se presentaban eran las más pequeñas de la ciudad, pero también las que generaban un ambiente tranquilo, dado que las condiciones del sitio no habilitaban la realización del pogo, ni cánticos, ni gente de pie cercana al escenario. El último de estos sitios es un bar llamado *Ciudad Vieja*, que se ha instalado en la ciudad en la década del noventa y ha logrado ser referenciado en el circuito musical local, así como en el externo. Ediliciamente puede compararse con *Bar Imperio*, porque tiene una capacidad similar y además el escenario también presenta una estructura y un tamaño casi idéntico. Sin embargo, este sitio recibe una cantidad mucho mayor de grupos musicales y cantantes de miércoles a domingos. Los géneros que acoge son amplios, como en el resto de los sitios que hemos incorporado a esta mancha, sin embargo la actividad vinculada al rock es muy alta. Allí solían tocar bandas o solistas de rock local reconocidos y con gran trayectoria en la ciudad, así como también grupos musicales de carácter emergente. En ese momento en el que acudimos se realizaban dos shows en la misma noche, en general en uno tocaba alguna banda o cantante de mayor reconocimiento en el circuito musical y en el otro una banda más pequeña, que generalmente era local. *Ciudad Vieja* es uno de esos sitios que aparecen presentes en los relatos de todos los músicos entrevistados en esta tesis.

La mancha N°5 la ubicamos entre las calles de 58 a 62 y de 7 a 13 y comprende seis sitios.

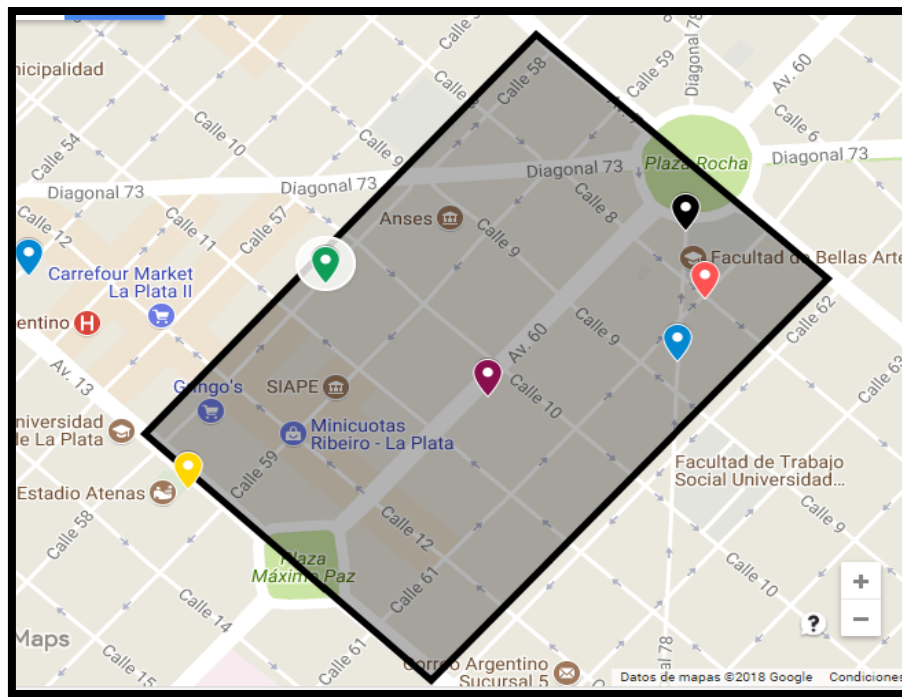


Figura N° 16: las líneas negras delimitan la Mancha N°5 que se encuentra ubicada en la intersección de las calles de 58 a 62 y de 7 a 13 y los marcadores señalados en su interior constituyen los seis sitios que describiremos a continuación.

Uno de ellos es el Microestadio del *Club Atenas*¹⁴⁸. Este espacio permite la presencia de alrededor de cuatro mil personas y en este sentido es un lugar buscado para realizar numerosos y variados eventos. Sin embargo, la actividad que mantiene más activo al lugar son los recitales de rock de bandas locales consagradas o en ascenso y de bandas reconocidas a nivel nacional. Durante el trabajo de campo se podían observar tocar allí a bandas de larga trayectoria al interior del rock platense como *La Cumparsita* y otra local pero más masiva y con más presencia por fuera de la ciudad como lo es *Guasones*. En los años siguientes al período 2013-2015 se presentaron allí bandas con mucho menos trayectoria que las mencionadas anteriormente, pero caracterizadas por un rápido ascenso como *Cruzando el charco*, *Sueño de Pescado*, y *Caracol a Contramano*. Además, en este lugar solían y suelen tocar bandas consagradas de rock nacional como *Divididos*, *Las Pastillas del Abuelo* y *Pity Álvarez*, entre otras.

¹⁴⁸ El Club Atenas fue fundado en 1935 por un grupo de jugadores del club local *Gimnasia y Esgrima de La Plata* en busca de separarse de dicha institución y conformar una agrupación de básquet. Reconocido nacionalmente por el desarrollo de este deporte, a partir de la década del setenta comenzaron a realizarse allí recitales de diversos géneros que continuaron durante la década del ochenta, intermitentemente durante los años noventa, y luego esporádicamente durante el inicio de los años dos mil que, atravesados por el acontecimiento Cromañón, decidieron reformar y poner en regla el Microestadio, donde hoy se realizan recitales de bandas de rock de la ciudad, pero sobre todo nacionales e internacionales.

Otro de los sitios que integran esta mancha es el Teatro Ópera¹⁴⁹ con capacidad para ochocientas cincuenta personas. Este sitio se fue convirtiendo desde su reapertura en el año 2010 en una alternativa para bandas en crecimiento o con un público mediano, dada la capacidad de gente que permite reunir. Si bien este lugar recibía a varias bandas de rock local, las mismas tocaban generalmente en condiciones de banda soporte o invitada, porque los gastos que implicaba alquilar este sitio eran reconocidos por nuestros entrevistados por ser de un alto valor y difícil de solventar para bandas pequeñas, independientes y autogestionadas, al igual que en *El Teatro bar* y el *Club Atenas*.

Dentro de esta mancha se encuentra también el bar *Pura Vida*, fundado en el año 2008 y bautizado desde hace varios años como “El templo del rock”. Durante el año 2013 pudimos asistir a distintos shows que, durante varios meses, se realizaron a beneficio de los damnificados por la inundación que había azotado en la ciudad en el mes de abril de ese año. Más allá de esta situación, *Pura Vida* logró gran reconocimiento y empatía por parte de músicos de la ciudad debido a su política de no cobrarles a las bandas un monto de dinero para poder brindar un show y permitiendo que lo recaudado por la venta de entradas en puerta quedara en su totalidad a disposición de la banda, mientras que el bar recaudaba lo vendido en bebidas y comida. Como sostiene Arias (2015), habiendo otros sitios como El Ayuntamiento, La Mulata, El Moura, el bar fundado por Diego Cabana marcó un cambio fundamental en las formas de relacionarse que tenían los locales de música nocturna con los músicos, ya que fue el primer establecimiento que no cobró a los artistas por tocar en su escenario y esta medida, según el mismo autor, revolucionó la escena puesto que vino a cumplir con una vieja demanda que crecía en la escena platense. Este reducto ubicado justo frente a La Plazoleta *La Noche de Los Lápices* y a pocos metros de la Facultad de Bellas Artes, recibía a músicos de rock, bandas, solistas, cantautores, pero todos en vinculación al rock. Si bien en los primeros años de vida este sitio era frecuentado en mayor medida por bandas referenciadas con el estilo indie, tal como muestran las investigaciones de Boix (2013) y Arias (2015), durante mi estadía allí pude observar que las bandas que se presentaban eran variadas, albergando tanto a diversos estilos al interior del rock, como a otros géneros musicales. Este espacio se fue convirtiendo en uno de los exponentes referenciados del rock local, no solo por ser el primer espacio que ofrecía a las bandas tocar sin pagar, sino porque se convirtió en un bastión de lucha frente a los numerosos intentos de clausura que sufrió permanentemente

¹⁴⁹ Este teatro fue descrito con mayor profundidad en el primer capítulo de esta tesis.

frente a distintas gestiones municipales, como analizaremos en el sexto capítulo de esta tesis. De este modo, el escenario del local nombrado *Federico Moura*¹⁵⁰ fue cobrando cada vez mayor visibilidad y reuniendo a músicos de diferentes vertientes del rock local y foráneo. En el mismo bar, en un espacio contiguo, funcionaba desde hace algún tiempo antes de mi llegada al campo una radio llamada *Radio Pura*, fundada en el año 2011, que presentaba una programación en vinculación al rock local y en cuyos programas se realizaban entrevistas a músicos del circuito, se los invitaba a realizar algunos shows, así como también se abordaban diferentes temáticas dependiendo de cada programa en particular. *Pura Vida* y su radio presentaban un fuerte vínculo con la Radio Universidad Nacional de La Plata, con la cual muchas veces realizaban programas en dúplex (trasmitidos al mismo tiempo por ambas frecuencias) y organizaban distintas actividades en conjunto. *Pura Vida* tenía una demanda muy grande de bandas para poder tocar allí; el bar ofrecía entre dos y cuatro turnos de miércoles a domingos, donde podían llegar a tocar hasta seis bandas en una noche, y muchas más si se trataba de algún evento o ciclo especial.

Otros dos de los sitios que ubicamos en esta mancha son los que hemos nombrado recientemente: uno de ellos es la Facultad de Bellas Artes, específicamente el Auditorio de dicha institución, donde se brindan conciertos, shows y se realizan distintos tipos de eventos; el otro es la plazoleta que lleva el nombre de *Plazoleta La Noche de Los Lápices*. En el Auditorio pudimos observar a distintas bandas vinculadas al rock en la ciudad, algunas de ellas en vinculación a la Facultad de Bellas Artes por haber grabado un disco en su estudio de grabación, ser parte de la institución (docentes y estudiantes), o por ser banda invitada de algún músico reconocido a nivel nacional que brindaba su show allí. Este es un espacio de escucha privilegiado y se diferencia de algunos otros mencionados por las especificidades que presenta el recinto en torno al sonido profesional y al personal técnico especializado. Además, aquí los asistentes se ubican en butacas y el auditorio oficia de teatro, donde no se realizan pogos, flamean banderas y, en general, tampoco hay gente de pie. El otro sitio que hemos mencionado, la Plazoleta *La Noche de los Lápices*, es una porción del espacio público utilizada para realizar distintos festivales y encuentros organizados por distintos actores y en apoyo o repudio a distintas causas. En la diagonal que pasa justo por el costado de la plazoleta se ubica en días de festival un escenario y se corta el tránsito de esa calle y las alledañas. Hemos asistido allí a festivales por el boleto

¹⁵⁰ Como vimos anteriormente Federico Moura fue el líder *Virus*, una de las bandas pioneras de rock en la ciudad de La Plata.

universitario, por el aniversario de la noche de los lápices¹⁵¹ o en contra de las clausuras a diversos espacios culturales de la ciudad, en donde convergían en la plazoleta bandas de rock local y algunas reconocidas a nivel nacional como *Jeites* y *Estelares*.

El último de los sitios que componen esta mancha es el *Centro Social, Político y Cultural Olga Vázquez*, vinculado en un primer momento al Movimiento de Unidad Popular (MUP)¹⁵² y luego al Frente Popular Darío Santillán¹⁵³. En el año 2003 comienza a funcionar en un inmueble abandonado ubicado en la calle 60 entre 10 y 11, donde anteriormente funcionaba una escuela de gestión privada que había cerrado. Allí solían realizarse festivales por distintas causas y también fiestas durante los fines de semana donde tocaban bandas de rock platense. Para Valente (2018), la autogestión y el trabajo colectivo y sin patrón -heredado de la vinculación con los movimientos de trabajadores desocupados- constituyen un aspecto fundamental de las diversas prácticas que se desarrollan en este espacio: cooperativas de trabajo autogestionado, un local de la Red de Comercio Justo y una Escuela de oficios, un bachillerato popular, la radio comunitaria *Radionauta*, la Biblioteca Popular *Héctor Oesterheld* y una biblioteca infantil. Ese sitio reúne en los distintos eventos que realiza a personas vinculadas en mayor medida a la vida universitaria, ya que el Frente Popular Darío Santillán, además de estar anclado principalmente en una militancia de tipo territorial tiene agrupaciones estudiantiles en la mayoría de las facultades de la Universidad Nacional de La Plata. En varias oportunidades condujeron y co-condujeron la Federación Universitaria de La Plata, lo que propició también que el centro cultural Olga Vázquez haya sido en numerosas oportunidades sede de festivales por demandas estudiantiles, por cuestiones de política local, provincial y nacional, así como escenario permanente de eventos para pedir por la expropiación definitiva del sitio y que quede finalmente en términos legales en manos de la organización política.

¹⁵¹ Se conoce como “Noche de los Lápices” a los sucesos del día 16 de septiembre de 1976 y posteriores, donde las fuerzas armadas realizaron un operativo en el marco de la campaña por el boleto estudiantil. Esa noche torturaron, asesinaron y desaparecieron a estudiantes de escuelas secundarias de la ciudad de La Plata. Algunos de ellos cursaban estudios en el Bachillerato de Bellas Artes, colegio dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, motivo por el cual la plazoleta ubicada frente al edificio fue bautizada con ese nombre hace algunos años.

¹⁵² El Movimiento de Unidad Popular es una expresión político-social que pertenece al proyecto nacional impulsado por Néstor y Cristina Fernández de Kirchner. Información recuperada de <http://www.mupargentina.com.ar/quienes-somos.php>

¹⁵³ El Frente Popular Darío Santillán es un movimiento político y social formado en el año 2004 a partir de la confluencia de distintas organizaciones. Toma este nombre en referencia al militante Darío Santillán, asesinado junto a Maximiliano Kosteky por la policía en el año 2002 en la Masacre de Avellaneda.

Por fuera de estas manchas hemos identificado otros sitios que aparecen en el primer mapa general de todos los sitios, al comienzo del capítulo. Ubicados algunos de ellos por fuera del casco urbano, estos sitios se encuentran por fuera de las manchas debido a que no forman parte de un conjunto de sitios cercanos, no presentan contigüidad espacial, sino que se encuentran alejados espacialmente y presentan lógicas propias, donde los eventos de rock se daban ocasionalmente

En esta línea ubicamos a los clubes *Ateneo Popular*, *Mayo* y *El Fortín*; a los boliches bailables *El Rey*, *Asia* y *Ruta Bacalao*; a los Centros Culturales *Isla Malvinas*, *Circunvalación* y *Daniel Omar Favero*; a los bares *Zenon* y *La Mulata*, y como parte del espacio público al *Paseo del Bosque*, la Plaza Islas Malvinas y la Plaza Moreno.

En los tres clubes que hemos mencionado recientemente se presentaban bandas medianas o grandes del rock local. Esos espacios, en ese momento, eran una posibilidad para las bandas por la capacidad de personas que albergaban, así como por el precio del alquiler que era mucho más bajo que otros espacios con un factor de ocupación similar, como el *Teatro ópera*, *la Trastienda* o el Microestadio del club *Atenas*. Además, en estos sitios las bandas podían administrar la barra y quedarse con lo recaudado.

En *El Rey*, *Asia* y *Ruta Bacalao* también solían presentarse distintas bandas de rock local. Estos sitios funcionaban los fines de semana como boliches bailables, pero algunos viernes y sábados antes que la gente ingrese a bailar se realizaban recitales. Estos no eran espacios que recibían una actividad vinculada al rock de forma permanente, sino solo esporádicamente y en general albergando a bandas de rock platense de las que concentran mayor cantidad de público ya que el factor ocupacional de estos sitios era alto.

Los centros culturales que quedan por fuera de las manchas son, como hemos mencionado anteriormente, *Islas Malvinas*, *Daniel Omar Favero* y *Circunvalación*. El primero de ellos, que hemos presentado con profundidad en el capítulo anterior, es de gestión Municipal y cuenta con varios espacios donde solían presentarse bandas, exposiciones de fotografía y pintura, así como otros espectáculos. También cuenta con un auditorio y un espacio en su centro, al aire libre, donde se han presentado distintas bandas de rock local. El segundo sitio surge de la mano de hermanos y familiares de Daniel Favero, un joven poeta y militante desaparecido por la Dictadura Militar de 1976, a partir del cobro del resarcimiento económico recibido por la familia de parte del Estado (Valente, 2018). Se encuentra ubicado en la esquina de las calles 117 y 40, en el barrio Hipódromo de la ciudad de La Plata y es un espacio donde se realizaban recitales de bandas pequeñas de rock local, en general emergentes. También en este espacio se

desarrollaban diversos talleres culturales, muestras, ferias, funciona la biblioteca popular *Evaristo Carriego*, la radio comunitaria *Estación Sur* y en la sala *El último pájaro* se realizan conferencias, presentaciones de libros, charlas y recitales principalmente durante los fines de semana (Valente, 2018).

Otro de los sitios que hemos mencionado es el *Centro Cultural Estación Circunvalación*, ubicado sobre la rambla que divide en dos la avenida 72 o Circunvalación y la esquina de la calle 12. Allí se emplaza una estación de ferrocarril al costado de las vías, por donde antiguamente pasaban diferentes ramales del tren que conectaban a La Plata con Mira Pampa (pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires ubicado en el límite con la Provincia de La Pampa) y con Avellaneda. Este sitio presentaba un alto grado de actividad ligado a los recitales de bandas de rock local, pero también a diversos talleres culturales, una biblioteca popular, actividades recreativas para niños y niñas, y ferias del libro independiente. En general los shows de bandas de rock local sucedían entre los jueves y los domingos por la noche. Solían tocar allí bandas de las más pequeñas de la ciudad, emergentes o con poca convocatoria, aunque también intercalaban con algunas más reconocidas a nivel local.

Los dos bares que mencioné que quedaban por fuera de estas manchas eran *Zenón* y *La Mulata*. El primero, ubicado en la zona sur de la ciudad de La Plata, en la intersección de la diagonal 74 y la calle 64. Este sitio funcionaba en ese momento como un bar, en donde solían tocar bandas de rock platense, a veces en formato acústico o reducido y otras veces las bandas completas. También en algunas ocasiones se realizaban eventos más grandes donde tocaban dos o tres bandas, algunas provenientes del conurbano, que se presentaban junto a otras de rock local. El lugar era frecuentado por grupos de motoqueros y se constituyó durante un tiempo en una parada casi obligatoria de los motoqueros que pasaban por la ciudad. Durante este lapso las bandas de rock platense comenzaron a tener menos espacio ganando terreno las más vinculadas al heavy metal o géneros cercanos. Sin embargo, las bandas de rock platense que en aquel momento comenzaban a ganar terreno y crecer en convocatoria aprovechaban ese espacio, más pequeño, en donde entraban doscientas personas aproximadamente, para realizar shows acústicos. Por ejemplo, bandas como *Cruzando el charco* y *Sueño de Pescado*, que estaban empezando a resonar en los oídos de la gente, en las redes locales y en algunos medios de comunicación de la ciudad, utilizaban este sitio para tocar generalmente los jueves para recaudar algo de dinero, porque el trato con la gerencia del lugar lo permitía, pero también y sobre todo, para fortalecer un contacto cara a cara y de mayor intimidad con su público.

Esto era posible dado a que el escenario era muy pequeño, y había una escasa distancia con las mesas donde el público se ubicaba. Así, era posible encontrarse con los músicos en la puerta del bar tomando algo y luego, sin parada previa, subirse a tocar al escenario.

La mulata, ubicado en la calle 55 entre 13 y 14, fue otro de los bares donde concurríamos a ver bandas de rock local. Este sitio fue inaugurado en el año 1999, cuenta con una gran trayectoria dentro del circuito musical de la ciudad y presenta una oportunidad para músicos de diversos géneros. Allí solían presentarse de miércoles a domingos bandas de música de diferentes géneros como rock, blues, jazz, así como también se realizaban ciclos de música que consistían en realizar shows, por ejemplo algún día fijo de la semana durante un mes. En algunos de los casos eran ciclos de jazz de distintas agrupaciones musicales y en otros una misma banda de rock, que se presentaba durante cuatro jueves seguidos. Este sitio es un bar, donde después de los shows se pasa música de rock nacional e internacional y se convierte en un barailable. *La Mulata* recibía a grupos de rock muy alejados de los que mencioné anteriormente para el bar *Zenón*. En general, las bandas que tocaban allí en ese momento eran grupos que tenían cierta trayectoria en la ciudad, estaban vinculados al ambiente universitario, en particular a la Facultad de Bellas Artes. Cabe destacar que este sitio funcionaba en una casa antigua dispuesta como un bar y un escenario pequeño, donde los asistentes observaban el show sentados mientras comían y tomaban algo.

Por último, por fuera de las manchas construidas señalamos tres espacios públicos a donde hemos concurrido a ver presentaciones de bandas de rock local, que no los describiremos aquí porque aparecen en otros capítulos con mayor protagonismo dado que allí se realizan eventos en el marco de políticas culturales municipales o festivales de rock autogestivos que analizamos con profundidad más adelante. Estos espacios son la Plaza Islas Malvinas emplazada entre las calles de 50 a 54 y de 19 a 20; la Plaza Moreno, ubicada en el eje fundacional y centro geográfico del trazado fundacional de la ciudad; y el *Paseo del Bosque*, que comprende el predio ubicado en las proximidades de las calles 50 a 60 y 115 a 122

Estas manchas que hemos conformado anteriormente se pueden caracterizar justamente por su visibilidad y reconocimiento de un público estable, aunque amplio, de frequentadores. Aunque no son espacios exclusivos del rock, ellos son parte de itinerarios de movilidad en relación al circuito de rock platense.

3.3 Pedazos del rock platense

La segunda categoría con la que trabajamos es denominada por Magnani (2002, 2014) como pedazo, categoría nativa que emerge de su investigación y refiere a un sitio de encuentro y de sociabilidad, “un poco en el sentido de ‘*street corner*’, tal como se lee en William Foote-Whyte (1943)” (2014:15). Con dicho término el autor quiere designar a aquel espacio intermedio entre lo privado (la casa) y lo público (la calle), donde se desarrolla una sociabilidad que establece lazos de pertenencia y exclusividad entre sus miembros, en torno a determinados gustos, símbolos y prácticas.

Según esta perspectiva, en el pedazo los frequentadores venidos de distintos puntos de la ciudad, inclusive de otros municipios, no necesariamente se conocen por lazos de vecindad, de parentesco, de trabajo o de religión; pero se reconocen, sea por la exhibición de marcas estampadas en las camisetas, los cortes de cabellos, posturas corporales, su pertenencia a determinados grupos o la preferencia cierta banda. La mancha, como sostuvimos anteriormente, acoge a un mayor número de usuarios viabilizando posibilidades de encuentro y no de relaciones de pertenencia, como sucede en el pedazo. A la vez, el pedazo no se circunscribe necesariamente dentro de los límites de una mancha.

Mancha, pedazo y trayecto -noción que desarrollaremos en el próximo capítulo- son categorías espacio-temporales, cuyo contenido va mutando a medida que los actores, los sitios, los códigos y las prácticas también se modifican y los modifican. Si bien las manchas transmiten un sentido de mayor estabilidad porque son reconocidas y frecuentadas por un amplio grupo de actores, en otro momento las manchas del rock platense fueron otras y, seguramente, en el futuro serán otras o las que hemos descripto experimentarán transformaciones. Lo mismo sucede con los pedazos los que, aunque transmiten un sentimiento de certeza, pudiendo predecir en cierto modo quiénes estarán allí, también se modifican con el tiempo. En este sentido señalamos como algunos sitios en el pasado podrían haber sido considerados como pedazos, pero en el momento de mi investigación ya no lo eran; y lo mismo sucede con las manchas que en otro momento histórico su demarcación hubiese comprendido otras zonas.

El primer pedazo que identificamos durante nuestro trabajo de campo fue la zona del *Centro Cultural Estación Provincial* junto al bar *Ciudad Vieja*. Estos sitios se mostraban como lugares de encuentro y de sociabilidad para un grupo habitué de asistentes que incluía tanto a músicos como a seguidores de bandas, y permitía pensar a ambos, pero también a ese camino corto que conecta un sitio con el otro (como lo mostramos en la mancha N°4), como un espacio que daba cuenta de aquella continuidad

entre lo privado y el resto de la ciudad, tal como lo plantea Magnani (2002, 2014). Esos sitios al mismo tiempo eran frecuentados como señalamos por una gran cantidad de personas, entre las que pudimos observar un grupo particular de miembros¹⁵⁴ que compartía un horizonte estético cercano al promovido por *Ciudad Alterna*, descrito en el capítulo anterior. Muchas personas en vinculación con este evento pueden ser definidas como porteros (Magnani, 2002, 2014): sujetos que offician de abre puertas de esos sitios. Estos actores que se encontraban involucrados en el encuentro de cultura rock *Ciudad Alterna*, a su vez habían formado parte en el pasado de distintos eventos y actividades vinculados a la recuperación de la Estación Provincial y el funcionamiento del Centro Cultural. Los organizadores de *Ciudad Alterna*, que solían estar en este sitio, al mismo tiempo se encontraban conectados con el *Centro Cultural Islas Malvinas*, ubicado en la plaza homónima, donde también se había llevado a cabo el Encuentro *Ciudad Alterna* en algunas de sus ediciones. La posibilidad de realizar el evento en el reducto ubicado en la Plaza Malvinas fue concedido gracias a la persona que gestionaba el Centro Cultural en esa época, elegido por la Gestión Municipal. Oscar Jalil, en aquel momento director de ese lugar, abrió las puertas del espacio a este conjunto de personas para la realización del show. Como vimos en el primer capítulo, Jalil trabaja hace muchísimos años en Radio Universidad de La Plata, lugar con el que los organizadores de *Ciudad Alterna* también tienen una fuerte conexión y han desarrollado actividades conjuntas en distintas oportunidades.

Otro de los porteros que identificamos en el *Centro Cultural Estación Provincial* fue un hombre conocido como Caio, referenciado como un “emblema del rock platense”. Caio, fallecido en el año 2017¹⁵⁵, comenzó a hacerse conocido dentro del rock platense por amistades con distintas bandas pero también por ser integrante del equipo *La Plata Calling*, un evento internacional en el cual se rinde tributo a la banda de punk británico *The Clash* en numerosas ciudades del mundo al mismo tiempo. Además, se convirtió en la cara visible de distintos eventos solidarios en *Pura Vida*, en particular en beneficio de los inundados en la ciudad tras el feroz temporal en el año 2013, y durante los festivales en contra de las numerosas clausuras que sufrió el bar. Él era una de las figuras claves cada vez que acudí a estos sitios a presenciar algún evento de rock local, o alguna charla,

¹⁵⁴ Vale aclarar que, en los sitios donde identificamos los pedazos no necesariamente todos los frequentadores son identificados con ese pedazo, por el contrario, muchos de ellos son asistentes que no desarrollan lazos particulares de pertenencia ni entre ellos ni con el espacio.

¹⁵⁵ Diario El día, febrero 2017. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2017-2-19-dolor-en-el-mundo-del-rock-platense>

ciclo de entrevistas, proyección de películas vinculadas al rock local en el centro cultural *Vieja Estación*. Este portero también oficiaba como tal en *Pura Vida*, sitio que describimos en la mancha N°5, lo que permite también ver la conexión ente sitios que formaban parte de distintas manchas y se encontraban distantes en el espacio urbano pues, como dijimos, los pedazos no se corresponden con las manchas.



Figura N°17: Fotografías propias que muestran el bar *Ciudad Vieja*. La foto de la derecha muestra la puerta de entrada del bar, mientras que la imagen de arriba a la izquierda, desde un plano más alejado, ilustra la fachada del bar emplazado en la intersección de las calles 17 y 71. La última imagen (abajo a la izquierda) permite ver en esa misma esquina frente al bar un edificio en donde se emplaza el *Centro Cultural Estación Provincial*.

Otro de los pedazos que identificamos es *Pura Vida*, sitio que mencionamos recientemente. El tramo de asfalto que separa a este bar de la plazoleta *La Noche de los Lápices* se convierte en un apéndice que permite estar afuera del bar, pero sin irse del todo. Desde mi perspectiva puede ser pensado como un pedazo porque presentaba la característica de tener un público estable, que además establecía lazos fuertes con ese espacio. *Pura Vida* fue convirtiéndose en un sitio fundamental en el relato sobre el rock platense y su historia. Un documental¹⁵⁶, tesis académicas y notas en medios de comunicación lo muestran como una referencia obligada del rock local pero también como un espacio de resistencia frente a las numerosas clausuras por parte del Municipio que el bar tuvo que afrontar. Cabe resaltar que este sitio, fuente de sociabilidad de

¹⁵⁶ *El templo del rock*, presentado en el año 2018, es un documental producido por Osvaldo Sudak que relata los hechos en torno a las clausuras del bar *Pura Vida*, y la organización posterior para reclamar contra el cierre.

músicos, seguidores, periodistas, cronistas, fotógrafos, si bien en un principio albergaba personas vinculadas a la escena indie, con el paso de los años se convirtió en referente de escenas estéticas diversas, tanto en relación a las bandas que tocaban allí como a otros eventos que se realizaban y los públicos que concurrían.



Figura N°18. Fotografías propias que muestran el bar *Pura Vida*. La puerta del bar, con un mural con la cara de *Caio* sobre la fachada (arriba); y el bar visto desde la Plazoleta *La Noche de los Lápices* (abajo).

El tercer pedazo que identificamos es el *Centro Cultural Estación Circunvalación*. Este lugar funcionaba como un sitio de encuentro, en donde las personas iban por las noches de manera rutinaria sin saber bien que banda tocaba, o a qué hora comenzaba el show. Los grupos de personas se iban acercando al lugar, apareciendo desde distintas direcciones hacia la rambla, y se sentaban en los alrededores de la casa donde funcionaba el centro cultural, en los costados de las vías, en algún escalón, árbol o lo que se encontrara para apoyar el cuerpo. Los asistentes a los shows de rock local realizados allí provenían en general de la periferia de la zona. Si bien cuando tocaban bandas más conocidas o convocantes los asistentes provenían de diversos puntos de la ciudad, el lugar suele identificarse dentro del rock local, tanto por las bandas como por los músicos, como

concurrido por una vertiente del rock local más vinculada a la vertiente barrial del rock, el cuál será analizada con profundidad en el quinto capítulo de esta tesis. Este sitio tiene una épica construida en gran parte por las canciones de una banda de rock local con una larga trayectoria en la ciudad, llamada *La Cumparsita Rock 72* (aunque sus seguidores la nombren *La Cumpa* o simplemente como *La Cumparsita*), no solo porque en sus letras este espacio ocupa un lugar central cuando narran sus experiencias, sobre todo en sus primeros discos, sino porque a través de esas narrativas, pero más aún en sus propios relatos en distintas entrevistas y notas a medios de comunicación, han identificado este lugar como clave en su sociabilidad barrial, en donde se encuentran los orígenes de la banda. De este modo, la rambla y específicamente ese sitio donde solían reunirse, aparecen mencionados en cada recital, en las banderas, en las letras de las canciones -por más que hace tiempo no tocan en la estación dada la masividad de la banda- y en la voz de los músicos cada vez que expresan haberse criado en la periferia de la ciudad. Hace ya muchos años que la banda no concurre a este sitio ni a la rambla como lo hacían antes, actualmente tienen veinte años de trayectoria y tocan pocas veces en la ciudad, en general dos veces al año y lo hacen en algún teatro o microestadio. Sin embargo, banda y público actualizan esta épica de la circunvalación, la avenida 72 y de manera más o menos directa a ese reducto donde funciona el centro cultural. Cada show que brinda *La Cumparsita*, tanto dentro como fuera de la ciudad, suele finalizar con la canción titulada “Circunvalación” que en una de sus estrofas alude al lugar diciendo *Circunvalación, circunvalación, bajo en la avenida, muy reconocida, nos vamos los dos, doce y siete dos, donde no hay respiro, muchos encendidos, todo ese vapor, hay que rico olor, gente repartida, risas descocidas, circunvalación*. En este sentido es que consideramos que este sitio puede entenderse en términos de Magnani (2002, 2014) como un pedazo, un sitio de encuentro, de sociabilidad y que da cuenta de aquella continuidad entre un espacio privado como la casa y uno más público, como el resto de la ciudad. Además, los lazos que este lugar mostraba durante mi estadía allí eran caracterizados por la estrechez tanto entre las personas como con el espacio.

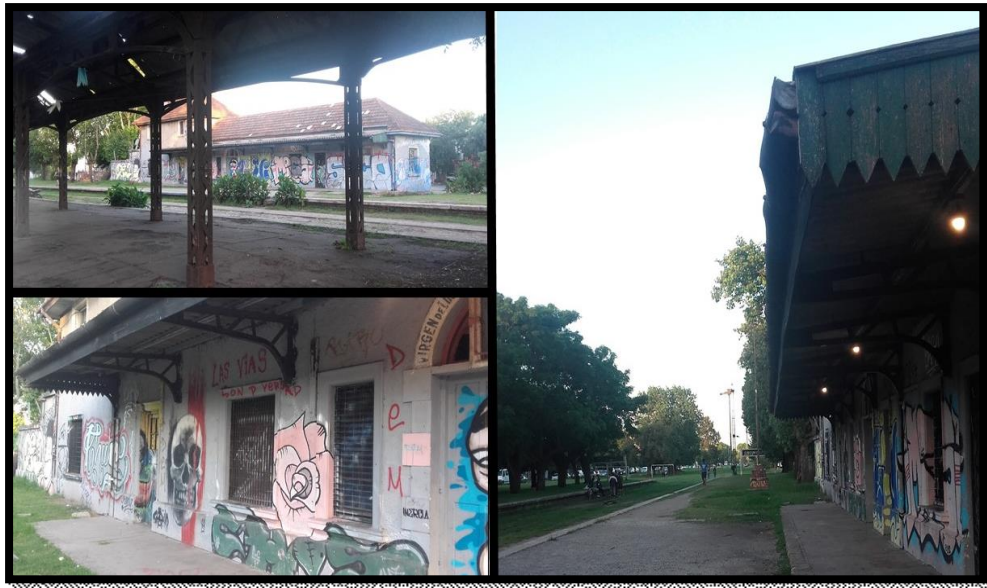


Figura N°19. Fotografías propias que muestran el *Centro Cultural Estación Circunvalación*. En la imagen de arriba a la izquierda se ve la casona donde funciona el centro cultural, desde la parte cubierta de la estación donde antiguamente se esperaba el ferrocarril. En la imagen de abajo se puede observar de cerca la fachada de la casona con algunos murales, pintadas y grafitis; en la tercera imagen (derecha) se puede apreciar la casona y las vías, ahora cubiertas de césped, por donde pasaba el tren.

Uno de los sitios que pensamos si funcionaba como pedazo era *Rey Lagarto*, bar descrito en el Mancha N°2, porque aparecía de manera particular en algunos relatos de nuestros entrevistados. Si bien éste se presenta como un sitio de sociabilidad y es reconocido como un espacio de uso frecuente por parte de público y músicos del rock local, durante nuestro período de trabajo de campo este lugar no se presentó como caracterizado por un vínculo fuerte entre los frequentadores y el espacio. El lugar se tornaba para muchos de ellos como un sitio más de paso y no representaba un pedazo, salvo para algunas personas amigas de los gerenciadorees o de los integrantes de la productora que lo dotaban de un sentido particular. A diferencia de los que denominamos anteriormente como pedazos, en donde la relación entre la práctica cultural -en este caso el rock local- y el espacio presentaba una mayor continuidad, más allá de la presencia durante la noche cuando había shows. Asimismo, en estos casos vimos que los frequentadores mantienen actualizada una épica particular en torno al sitio, lo que posibilita pensar en un vínculo más estrecho entre práctica cultural y espacio.

3.4 Conclusiones. Relevamiento cartográfico del rock platense

Hasta aquí hemos señalado distintos sitios, actores y delimitado las manchas y pedazos del rock local. En este camino, lo primero que hemos realizado fue la señalización de los sitios donde hemos concurrido a observar shows de bandas y solistas de rock local, para luego agruparlos por contigüidad espacial utilizando la categoría de mancha. De ese modo, presentamos las cinco manchas del rock platense ubicadas todas en el casco urbano de la ciudad, dejando por fuera algunas locaciones aisladas ubicadas en la periferia.

En segundo lugar, nos propusimos analizar el vínculo entre el espacio y la práctica cultural desde la categoría de pedazo, dado que la misma nos permitía pensar en una conexión más densa de los músicos con los lugares por los que transitaban. Justamente esta categoría fue necesaria para señalar que en los tres pedazos que presentamos los músicos construyen un vínculo más arraigado con esos lugares y las personas que los habitan: no están allí de paso ni su presencia tiene que ver con que toque o no una banda de rock. Esos pedazos funcionan como nodos del rock local y constituyen para los músicos espacios de sociabilidad, donde pueden reconocerse con otros frequentadores, donde pueden predecir qué sucederá y donde también construyen lazos sociales estrechos.

De este modo, esta primera aproximación nos permitió reconstruir el soporte espacial del rock platense, y fue al mismo tiempo un paso necesario para avanzar en la construcción del circuito. Habiendo identificado actores, locaciones y vínculos de diferentes densidades entre los músicos, la práctica cultural, los sitios del espacio urbano y otros actores intervinientes, en el próximo capítulo trabajaremos con la categoría de trayecto (Magnani, 2014) con la intención de señalar los flujos en el espacio que nos permitirán presentar los itinerarios de diversos músicos, así como las lógicas que regulan sus andares.

Cuando en tu andar, veo mi andar. Trayectos y trayectorias del circuito de rock platense.

4.1 Introducción

Durante el trabajo de campo nos propusimos recorrer la ciudad para acercarnos a sitios, actores e itinerarios donde se desplegaban actividades vinculadas al rock local, principalmente lugares donde las bandas se presentaban. Comenzamos esta tarea siguiendo los aportes de la antropología urbana de José Magnani (2002, 2014) con su propuesta de mirar “de cerca y de adentro”, en contraposición a hacerlo “de lejos y de fuera”. Segura y Chaves (2015) aseguran que esta propuesta implica alejarse de dos visiones. Por un lado, distanciarse de la modalidad de pasaje, que implica recorrer la ciudad hasta perderse en ella y escribir sobre esa experiencia. Por otro lado, se aleja de la tentación de la aldea (Gorelik, 2008): recortar un grupo social por criterios de co-residencia o pertenencia étnica o cultural, y estudiarlo en profundidad de manera autónoma. Los autores afirman que, en contraposición a esas dos estrategias metodológicas, Magnani propone trabajar sobre una práctica social urbana analizando tanto las redes de relaciones que dicha práctica articula como los espacios y los recorridos que la posibilitan y que a la vez la práctica modela. Se trata, entonces, de indagar las trayectorias y los circuitos, identificar los puntos de encuentro, relevar las infraestructuras, las instituciones y otras mediaciones por medio de las cuales los individuos habitan, usan y significan la ciudad.

Como mencionamos anteriormente construir el circuito de rock platense implicó en un primer momento señalar sitios y actores clave. Así, hemos conformado cinco manchas que nos permitieron agrupar y organizar las locaciones a donde hemos concurrido a ver presentaciones de bandas y solistas del rock local. Al mismo tiempo, identificamos tres pedazos, nodos donde el vínculo entre los frequentadores, la práctica cultural y el espacio urbano se hace más estrecho y se muestra más condensado. Señalamos también a aquellos actores que oficiaban de porteros, personas claves para el ingreso a determinados sitios pero que también cumplían un rol de conectores entre diferentes sitios y personas.

Si bien habíamos podido identificar que determinadas bandas tocaban en algunos sitios y no en otros, así como establecer algunas conexiones preliminares en torno al

vínculo de los actores con el espacio urbano, la conexión a través de manchas y pedazos nos presentaba limitaciones, ya que no nos permitían señalar flujos que veníamos observando en nuestro trabajo de campo. El identificar que las cosas no sucedían en un solo lugar ni en dos, sino que el rock local sobrepasaba las locaciones donde se ejecutaba la música y se constituía como tal en esos movimientos e itinerarios que los músicos día a día construían, supuso problematizar los trayectos. Así, pensar en movimientos, itinerarios o trayectos nos habilitaba conectar sitios con actores, pero también incorporar otros espacios donde no se realizaban presentaciones de bandas pero que eran fundamentales para el desarrollo de la actividad de un grupo de rock local, como son las radios, las salas de ensayo y grabación, las imprentas, pero también los lugares donde los músicos realizaban sus actividades cotidianas por fuera de lo estrictamente musical. Guiados entonces por estos movimientos que conectaban actores y sitios nos propusimos reconstruir aquellos trayectos que, como señala Magnani (2014), dan cuenta de caminos no aleatorios que realizan los usuarios de la ciudad.

Con la categoría de trayecto, Magnani (2014) nos permite continuar pensando el vínculo entre los músicos de rock y el espacio. Pero, a diferencia de las categorías anteriores, con esta noción el autor hace referencia a flujos recurrentes en el espacio más amplio de la ciudad o al interior de las manchas, que llevan de un punto a otro a través de los pórticos, marcos de transición en el paisaje que configuran pasajes: ya no se está en el pedazo -o en la mancha de aquí- pero aún tampoco se ha ingresado en los de allá. En este sentido, pensar en términos de trayectos nos permitió despegarnos de encontrar contigüidad espacial basada en las locaciones, para poder pensar otras posibilidades de vincular actores, locaciones y prácticas.

Asimismo, estos recorridos y vinculaciones nos daban pistas para pensar que esos diferentes trayectos se organizaban siguiendo algunas lógicas específicas y no por la contigüidad espacial. A su vez, consideramos que estos recorridos que permiten vincular a los actores con el espacio urbano y su práctica artística configuran y delimitan caminos posibles y coexistentes al interior del rock platense.

Entonces bien, si delimitar las manchas y pedazos del rock local nos sirvió para conocer esos distintos sitios y seguir a nuestros actores en la actividad vinculada al rock local, en un segundo momento necesitábamos sobrepasar esas categorías por unas que nos habiliten a pensar en el movimiento y la conexión, que es lo veníamos observando que sucedía en nuestro trabajo de campo. De este modo, la categoría de circuito (Magnani, 2014) nos permitirá unir puntos discontinuos y distantes en el tejido urbano, sin perder la

perspectiva de totalidad de una práctica. Por más lejanos que esos diferentes puntos se encuentren, en la medida que existen conexiones entre ellos es posible reconocer que forman parte de un circuito, que son claramente identificados por los usuarios, y que permiten el desarrollo de una actividad a lo largo de un período de tiempo.

En esta clave, Magnani (2014) define al circuito como la configuración espacial, no contigua, producida por los trayectos de los actores sociales en el ejercicio de alguna de sus prácticas, en un período de tiempo dado. La construcción de ese circuito parte precisamente del trabajo etnográfico de seguir y acompañar a los actores más allá de los sitios puntuales donde sabemos que desarrollan sus prácticas. Así, el autor da como ejemplo una práctica deportiva: si bien como investigadores vamos a estar presentes en el club donde la persona desarrolla su actividad, (re)construir el circuito implicaría también ver con qué otros sujetos tiene conexión, en qué torneos participa, en qué lugares realiza entrenamientos, etc. En este sentido, Magnani (2014) afirma que el circuito no está dado de antemano, sino que es construido: son los trayectos de los actores que lo crean, lo movilizan y le dan vida, así como es el observador que circunscribe, pone en contacto y articula determinadas dimensiones de ese circuito en el curso de su etnografía.¹⁵⁷

Partiendo entonces de la noción de circuito presentaremos los trayectos de algunos actores poniendo atención a los itinerarios que realizan en el espacio pero también a sus trayectorias sociales. En este sentido, sostenemos que son las trayectorias de los actores las que modulan los trayectos que ellos realizan, así como son esos recorridos espaciales los que poseen un carácter performativo sobre las trayectorias de los actores, habilitando nuevas experiencias. Por último, mostraremos como se compone el circuito de rock platense y que lógicas operan en su configuración.

Con respecto a la metodología, con algunos de los músicos con los que establecimos un vínculo más estrecho, pudimos realizar viajes y recorridos, acoplándonos a un día de su vida cotidiana, convirtiéndonos así en su sombra móvil (Jirón, 2012). Con otros pudimos compartir noches en shows y los movimientos que eso conllevaba; y en los casos en los que no pudimos realizar ninguno de estos ejercicios, nos propusimos reponer sus movimientos a partir de sus relatos, entrevistas en medios de comunicación,

¹⁵⁷ Magnani (2014) también aclara que aunque circuito remita en su uso común -como por ejemplo "circuito de cine"- al conjunto de elementos relacionados espacialmente a razón de un atributo común, como categoría va más allá de un aspecto meramente enumerativo y su ventaja analítica remite en que puede ser aplicado en contextos diferentes, de distintas amplitudes, para describir sus dinámicas y relevar sus lógicas.

redes sociales, charlas informales y las notas de campo de algunas observaciones. Estas narrativas nos permitieron también acceder a la dimensión espacio-temporal, en tanto son recorridos de espacios y poseen la capacidad de organizar los andares, “hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (De Certeau, 2000: 128).

4.2 Un circuito de movimientos

A continuación presentaremos los trayectos de Gerónimo, Ariel, Charly, Patricio, Juliana y Matías.¹⁵⁸ Además de señalar sus itinerarios pondremos el foco en destacar algunos elementos de sus trayectorias¹⁵⁹ para mostrar que son estas las que posibilitan y configuran los diferentes trayectos que coexisten al interior del circuito; así como son esos trayectos los que generan modulaciones en las trayectorias de los actores. Al mismo tiempo, iremos destacando aquellos elementos que organizan las conexiones entre actores y configuran sus trayectos. El circuito de rock platense estará entonces conformado por el conjunto de esos itinerarios que incluye a los actores, pero también a los lugares por donde transitan, y a aquellas lógicas que operan en su modo de vincularse y conformar la red de relaciones.

Primer trayecto. Un agente de prensa y su agenda de contactos.

Gerónimo tenía treinta y cinco años y se levantaba a las seis de la mañana los días que le tocaba ir a trabajar, sabiendo que esos eran días largos. El instituto de menores en donde se desempeñaba como operador estaba ubicado en la periferia de la ciudad, a veinte kilómetros aproximadamente de la casa que compartía con su pareja en un barrio al norte de la ciudad. Trabajaba allí desde hacía diez años, momento en el que llegó a la ciudad

¹⁵⁸ La selección de los casos que presentaremos a continuación responde a lo que Becker (2014) denomina “construcción de tipos”, procedimiento analítico que tiene como objetivo administrar y aprovechar al máximo la variedad empírica. Si bien para reconstruir los trayectos de Gerónimo, Ariel, Charly, Juliana, Patricio y Matías, nos basamos principalmente en los recorridos que habíamos realizado con ellos o en entrevistas por las cuales pudimos reponerlos, realizamos una operación de montaje, en donde el agregado de ciertos elementos facilita y refuerza ciertas hipótesis de trabajo, pero también contribuye a preservar la identidad de aquellos actores fácilmente identificables dentro del circuito -en parte por la escala de la ciudad, pero también por la circularidad de actores posibles lectores de este manuscrito (académicos, periodistas, etc.) y los sujetos de la investigación-. El procedimiento realizado también se acerca a lo hecho por Bourgois (2010) para el caso de su investigación con sujetos consumidores de crack en New York, “en ocasiones uní conversaciones sobre el mismo tema para que apareciera como un solo diálogo en el texto, aunque las discusiones se hayan efectuado a lo largo de varios meses o años. En pocos y rarísimos casos, a los fines de la brevedad, incorporé a varias personas en un solo personaje.” (Bourgois, 2010: 375)

¹⁵⁹ Como sostiene Elder (2001) trayectoria refiere a una línea de vida o carrera, un camino a lo largo de toda la vida que puede variar en dirección, grado y proporción” (2001:63). No nos proponemos en este capítulo realizar un estudio de trayectorias, sino destacar algunos elementos de estas para situar los trayectos de los actores.

de La Plata desde un pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires a cursar estudios universitarios que, tiempo después, abandonó y reemplazó por clases de instrumentos y más trabajo.

Gerónimo tocaba el teclado en una banda de la ciudad desde hacía siete años, momento en que con su amigo de toda la vida estaban de vacaciones en el pueblo en el que habían nacido y tirando ideas pensaron en “hacer una banda de rock”. Así, formaron una banda que fue sufriendo modificaciones de integrantes y también en el estilo, porque como decía Gerónimo ellos se fueron perfeccionando al estudiar y fueron revisando lo que querían transmitir. Gerónimo definía a su banda como ecléctica, en donde si bien primaba la canción tenían influencias variadas. Formada por dos guitarras, un cantante, un bajista y un baterista, la banda se nominaba como una de rock nacional clásico. Sin embargo, señalaban una diferencia: nunca quisieron ser una banda que se identificara con la corriente barrial y por eso afirmaban que sus letras eran más bien existencialistas que de protesta y reclamo. Con un sonido predominantemente guitarrero, no incorporaban elementos de otros géneros a sus melodías; asimismo preocupados por el sonido, no contemplaban otras dimensiones estéticas.

Una de las veces que asistí a un recital de la banda en *Pura Vida*, Gerónimo me invitó al terminar el recital a irme con ellos a la casa de uno de los integrantes donde iban a estar los músicos, con algunos amigos y seguidores que también estaban en el recital. Nos organizamos en los autos disponibles y en veinte minutos llegamos a un chalet semi abandonado ubicado en la periferia de la ciudad.¹⁶⁰ Sonaron *Los Redondos* toda la noche. Gerónimo estaba cansado y fue uno de los primeros en irse. Ese día había salido del trabajo a las ocho de la mañana, después de haber entrado el día anterior a la misma hora. De ahí se fue directamente a una imprenta ubicada cerca de la Plaza Rocha donde habían mandado a imprimir más entradas porque se les habían acabado. Su recorrido siguió en dirección al centro, donde tenía que realizar trámites personales. De allí, cerca del mediodía, regresó a su casa a almorzar y descansar un rato, antes de volver a salir para ir al último ensayo en la casa del cantante, en la localidad de Berisso. Luego, cerca de las ocho de la noche se dirigieron todos juntos a *Pura Vida*, en donde se realizaría el show

¹⁶⁰ La casa se encontraba ubicada en La Franja, catastralmente fuera de la ciudad de la Plata, donde se encuentran los barrios berissenses El Carmen, Villa Argüello, Villa Progreso, Barrio Universitario y La Hermosura. La Franja abarca desde la avenida 122 y 50 (límite con Ensenada), hasta el límite con el distrito de Magdalena. Y desde la avenida 122 hacia la calle 135.

cerca de las diez y desde donde nos iríamos en grupo a la casa en la que estábamos reunidos esa noche.

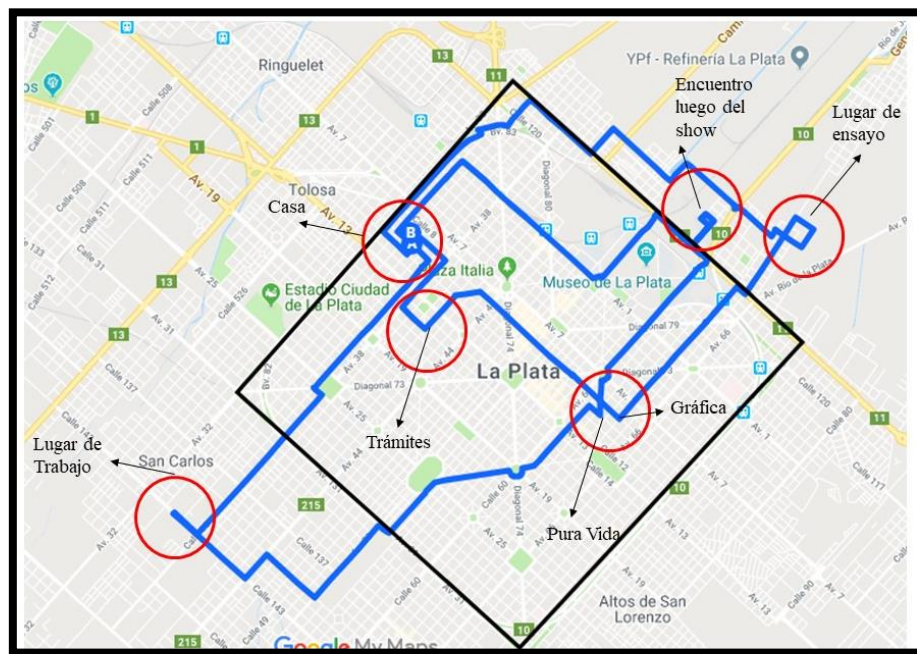


Figura N°20: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Gerónimo, descrito anteriormente.

Esa noche durante el show noté la presencia de Mario, un periodista reconocido en el ambiente del rock local que estaba realizando la cobertura del show. Mientras tomábamos algo en la reunión luego del recital, le pregunté a Gero cómo habían conseguido que Mario estuviera ahí esa noche. Él me contó que había ido a cubrir el show porque era un conocido de Mica, una chica que había empezado a trabajar con la banda para encargarse de la prensa del grupo. Gerónimo conoció a Mica una noche afuera del bar *Pura Vida*, cuando él y sus compañeros de banda estaban pegando afiches publicitando un próximo show por la zona. Mica justo salía del programa de radio en el que es productora en la emisora que funciona en el bar, se acercó y les preguntó si no querían trabajar con alguien que se encargue de la prensa de la banda, y así pautaron una reunión. Ahí la banda le contó a Mica de qué trataba su proyecto y sobre todo le plantearon cuáles eran las posibilidades y limitaciones económicas que tenían. Luego de algunas conversaciones Mica comenzó a trabajar con ellos. La llegada de Mica a la vida de la banda coincidió con una decisión que la banda había tomado con respecto a su proyecto musical: explotar al máximo un disco que hace poco habían producido en *Estudio del*

*Abasto*¹⁶¹ para difundir ese material, pero también para que su proyecto cobre visibilidad. De este modo, se multiplicaron las visitas a diarios, a canales de televisión, las notas y coberturas de sus shows en diferentes medios. Así también, la banda realizó sus primeras fechas en el Conurbano Bonaerense, específicamente en Quilmes, en un bar céntrico, donde pudieron compartir escenario con bandas de rock de esa localidad.

Me interesa señalar dos puntos importantes en relación a la trama de relaciones que hemos descripto anteriormente entre Gerónimo y su banda, los sitios por donde transitan y el vínculo con otros actores. En primer lugar, sus movimientos cotidianos no solo sobrepasaban las tareas vinculadas a la actividad musical, sino que desempeñarse como músico implicaba también la realización de otras cosas además del show en sí mismo: retirar entradas en la imprenta, ensayar, realizar un encuentro luego del show con sus seguidores porque para la banda es importante conocerse y entablar vínculos con ellos. En segundo lugar, si bien hay algunas de las vinculaciones de la banda con otros actores que responden a encuentros pautados y no aleatorios, como la asistencia de un periodista reconocido a cubrir el show en vivo -y en esto coincidimos con lo observado por Gorbán (2014) para el caso de los cartoneros de Buenos Aires, en donde las conexiones que los actores realizaban tenían la característica de ser no aleatorias¹⁶²; hay otras situaciones como el encuentro de la banda con Mica que fue casual y no buscado, aunque se dio en el marco de un pedazo. Sin embargo, debemos afirmar que este encuentro casual con Mica fue una de las conexiones fundamentales para luego realizar un plan preconcebido en donde los objetivos eran ganar visibilidad y hacerse conocidos. De este modo, la banda comenzó a buscar acceso a sujetos clave, principalmente agentes activos dentro de la prensa de rock local, que les posibilitara el ingreso a nuevos espacios y a seguir conociendo actores estratégicos para su crecimiento

¹⁶¹ *Estudio del Abasto* es un reconocido sitio de grabación en donde produjeron sus materiales músicos como Charly García y Pappo y bandas como *Ataque 77*, *Hermética*, *La Renga*, *Fabulosos Cadillacs*, *Guasones*, entre otras.

¹⁶² En el libro *Las tramas del cartón. Trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*, Gorbán (2014) muestra como los trayectos de recolección que realizaban los cartoneros del barrio *El Salvador* con los que realizó su trabajo de campo, no se caracterizaban por salir a recorrer la ciudad aleatoriamente, sino que comprendían una red de relaciones e intercambios pautados, donde -previo acuerdo- ellos se dirigían a buscar determinadas cosas. Así, sus trayectos se componían de una red de relaciones e intercambios pautados, incluyendo puntos específicos de distintos barrios, pero también y sobre todo de interacciones que modelaban esos recorridos.

Segundo trayecto. La familia y un guía: condiciones, saberes y relaciones.

Ariel tenía veintitrés años, nació y vivía en City Bell. Sus días se organizaban entre el tiempo que destinaba para estudiar ingeniería en la Universidad de La Plata y aquel en que realizaba actividades vinculadas a la música. Cuando podía usaba el auto disponible en el hogar familiar, ubicado en un barrio de casas quinta de City Bell. Pero como lo debía compartir con sus cuatro hermanos, generalmente terminaba optando por tomarse el colectivo. Me contó que le gustaba viajar en micro, porque generalmente lo hacía acompañado de sus compañeros de banda o con algún amigo o hermano. Así, el viaje se pasaba rápido y podía ir conversando y más distraído que cuando manejaba. Pero también reconocía que las distancias se hacían largas estudiando y viviendo en dos puntos muy distantes entre sí. Cuando llegué a su casa a conocerlo y a entrevistarlo, Ariel me esperaba con el resto de los músicos en el quincho de la casa, donde ensayaban y guardaban instrumentos, escuchaban música, grababan maquetas y discutían sobre los proyectos de la banda. Ariel me había pedido modificar el horario pautado porque había sucedido un imprevisto. Acepté y fui a su casa más temprano, tal como me lo había pedido. Sin pedirle que me cuente que había hecho durante el día, y lo mismo al resto de los integrantes, Ariel relató que estaba teniendo días largos y complicados y me pidió disculpas por el cambio de horario tan repentino: había aparecido la posibilidad de realizar una fecha al otro día de mi visita y esa tarde necesitarían ensayar, armar la lista de temas, diseñar el flyer para difundir y coordinar la llevada de instrumentos, entre otras cosas. Ese día, jueves, se había levantado cerca de las seis y media de la mañana para llegar a la Facultad de Ingeniería a cursar a las ocho. Para eso aprovechó subirse al auto de su mamá, que salía rumbo a su trabajo en el Poder Judicial, donde ingresaba a las siete y media de la mañana. Así, Ariel se bajó en el centro y de ahí caminó algunas cuadras hasta la facultad.

Hasta el mediodía él cursó en la facultad, y de ahí se tomó el micro para volver a su casa, donde generalmente lo esperaba un plato de comida lista dentro del microondas. Ese día Ariel había tenido clases particulares de instrumento, por eso cuando llegué él recién regresaba. Me contó que había ido a la casa del profe de música, que era cerca, pero que el camino Centenario era un caos en ese horario y por eso en general se demoraba más de lo previsto.

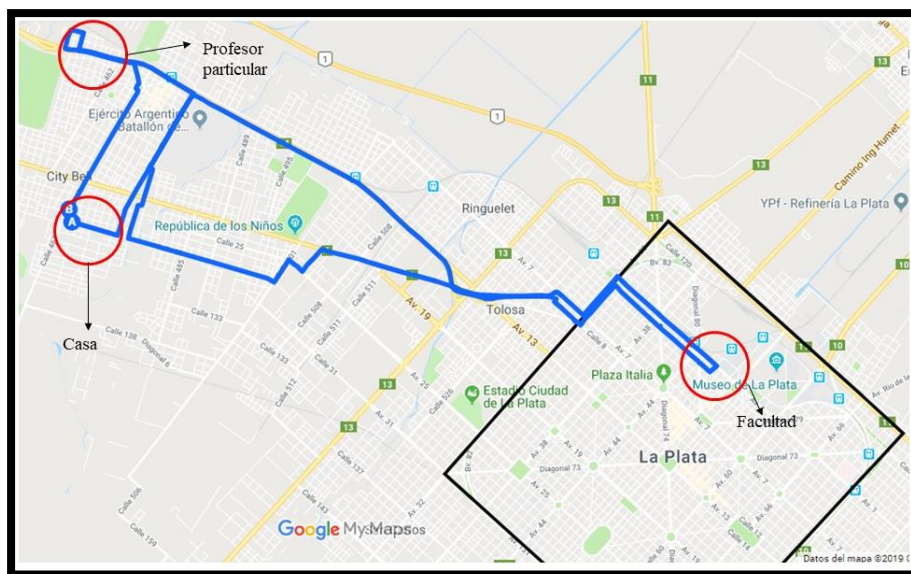


Figura N°21: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Ariel, descrito anteriormente.

Un rato más tarde, mientras conversábamos entre todos sobre sus días cotidianos le pregunté a Ariel quien era su profesor de música y me contó que hace unos años había empezado a tomar clases de guitarra con un profesor particular que vivía cerca de su casa, y que además era el guitarrista de una banda con amplia trayectoria en la ciudad. Se lo había recomendado su tío, que era pianista y concertista y conocía al profe de guitarra del ambiente musical de la ciudad. Ariel me contó que siempre le gustó la música, de chico, que en su casa había muchos instrumentos heredados de su abuelo, que también era músico, que a todos los integrantes de su familia les gustaba la música, pero ni sus padres ni sus hermanos tocaban instrumentos. Si bien fue su tío el que lo alentó a que agarre la guitarra y empiece a estudiar, el puntapié inicial fue en el Colegio Nacional¹⁶³, cuando en las clases de música el profesor lo ayudó a ejecutar unas melodías que había llevado escritas. A los pocos días de ese episodio Ariel contactó al profesor que su tío le había recomendado y comenzó a tomar clases. En paralelo Ariel convocó a algunos amigos y esos amigos a algunos conocidos y así comenzaron a juntarse a tocar, pero solo se

¹⁶³ El Colegio Nacional “Rafael Hernández” es uno de los colegios secundarios dependientes de la Universidad Nacional de La Plata, junto al Liceo “Víctor Mercante” y el Bachillerato de Bellas Artes. Además, la Universidad también cuenta con una escuela primaria y un jardín maternal. No es casualidad que Ariel haya sido estimulado en el Colegio Nacional a continuar por el camino de la música, ya que el establecimiento siempre ha tenido una impronta artística en su currícula, posee también un coro, y además en años anteriores a la llegada de Ariel, se realizaba en el patio de la escuela todos los años un evento llamado *Nacio Rock*, en donde tocaban durante toda la tarde bandas de rock conformada por estudiantes del Colegio y luego cerraba alguna banda reconocida dentro del circuito de rock de la ciudad.

animaban a hacer *covers*. Ariel tenía letras escritas, algunas melodías, pero no se animaba a poner a jugar todo eso frente a sus compañeros de banda. Me contó que el profesor lo fue ayudando en ese camino, y que también fue él quien le dijo qué estilo les convenía tocar sabiendo que Ariel deseaba empezar a tocar temas propios, y dejar de lado las versiones de canciones de bandas de rock nacional. Así, comenzaron a experimentar sonidos con un objetivo claro: querían sonar como las bandas del *new wave*¹⁶⁴, acercarse a *Virus*, *Soda Stereo*, *Zaz*. Conformados con una voz, una guitarra, un bajo, un teclado, un sintetizador y una batería, iniciaron la experimentación de sonidos coqueteando entre el rock y el pop, con letras alejadas de la cuestión social, sumergidas en la exploración de la subjetividad, anécdotas de amistad, amor y “problemas existenciales”. La banda, preocupada por la estética, y el grupo de seguidores que fue construyendo, puede vincularse a la escena indie local¹⁶⁵.

Ariel me explicó después que también fue el profe quien le recomendó el estudio de grabación de City Bell donde editaron su primer disco y le dio algunos consejos sobre otros profesores particulares, sobre qué hacer para salir prontamente de los ensayos y empezar a hacerse conocidos. Las primeras radios y revistas en las que la banda de Ariel tuvo un lugar fueron conseguidas gracias al profesor, que tenía contactos en esos medios. Además, los primeros recitales en donde los pudo escuchar más gente por fuera del círculo de amigos y familiares también vinieron de la mano del profesor, que los invitó a abrir su show en más de una oportunidad.

El trayecto de Ariel, al igual que el de Gerónimo, se componía de otras instancias que no tenían que ver con las actividades vinculadas a la música, aunque estas últimas le consumían una gran parte del día. Ariel llegó a estudiar música con un sujeto clave, en tanto agente activo dentro del circuito de rock local. Este profesor era además el guitarrista de una banda muy reconocida y con una gran trayectoria en la escena indie de la ciudad. El encuentro de Ariel con el profesor significó, por un lado, acceder a aprender a tocar un instrumento con un músico y profesor jerarquizado mientras que, por el otro, fue la posibilidad de contar con un guía que lo aconseje y le trasmita saberes en torno al mundo de la música y en particular sobre el circuito de rock de la ciudad de La Plata. Ariel lo admiraba tanto como músico y como profesor y, al mismo tiempo, sabía que

¹⁶⁴ *New Wave* fue un término acuñado por el periodismo para nombrar a los sonidos que comenzaban a nacer a fines de los setenta y principios de los ochenta, que cruzaban el pop y el rock, y se distinguió, entre otras cosas, por presentar letras y melodías más complejas que lo disponible anteriormente, por el uso de sintetizadores y producciones electrónicas, así como por una estética cuidada y atendida.

¹⁶⁵ En el quinto capítulo profundizaremos sobre este tema.

tomar clases con él le había permitido acceder y ubicarse en una posición privilegiada en muchos espacios del rock local. Así, este encuentro fue para Ariel el puntapié de una serie de actividades que fueron generando que él y su banda empezaran a construir su trayecto en una dirección: hacer canciones propias, grabar en un estudio de un sello independiente de la ciudad por donde pasaron bandas que ganaron reconocimiento dentro y fuera del circuito de rock platense, e inclinarse por una estética y un sonido como el que habían hecho los creadores de las canciones que ellos inicialmente versionaban.

En este sentido, entendemos que el trayecto de Ariel se organizaba a partir de una red de relaciones en donde podemos identificar al profesor como una guía inicial en la construcción de esa urdimbre y cumpliendo esa doble función de transmisión de saberes musicales y de contacto privilegiado para el acceso a determinados espacios. Pero también, es fundamental destacar las condiciones que posibilitaron ese vínculo: por un lado, la recomendación familiar y por otro unas condiciones materiales y temporales para desarrollar la actividad.

Tercer trayecto. Autodidaxia y redes de amigos.

Charly tenía treinta años y empezó a tocar el piano a los diez, uno grande de marca *Yamaha* y otros pianitos chiquitos que había en la casa. A los dieciséis comenzó a practicar con el bajo y luego le siguieron el teclado y la armónica. En el período intermedio de esos años comenzó también a tocar la guitarra, instrumento que reconocía como central en su trayectoria. Fue a la Universidad a estudiar, primero Filosofía y luego Letras, pero no terminó ninguna de las dos carreras. Me contó que nunca estudió música, que los instrumentos estaban en su casa, porque su mamá y su hermano eran músicos. Ese camino de autodidacta lo llevó a apasionarse por la música y a comenzar una búsqueda en torno al sonido. De trabajar de un estudio de grabación venía cuando nos encontramos en su casa en Tolosa¹⁶⁶. Los días de Charly eran bastante cargados porque no solo trabajaba para una empresa audiovisual todos los días desde el mediodía hasta cerca de las siete de la tarde, sino que muchas veces cubría eventos en distintos lugares y, en general, fuera de la ciudad de La Plata. La noche era el momento que Charly usa para ensayar con su banda de cabecera, pero también con otras bandas en las que toca la

¹⁶⁶ Tolosa es una localidad históricamente anterior y geográficamente adyacente al trazado fundacional de la ciudad de La Plata, delimitada por la avenida 532 por el sur que la separa del Casco Urbano; la avenida 122 la separa del partido de Ensenada en dirección al este; la avenida 520 la separa de las localidades de Ringuelet y Gonnet en dirección al norte; y hacia el oeste la avenida 31 la separa del barrio San Carlos.

y agregaba también que coqueteaban con varios géneros. Aunque al escucharla la banda sonaba a un rock más setentista, acercándose por momentos a la musicalidad de *Manal*¹⁶⁷, incorporaron elementos de otros géneros como el tango y el candombe. Además, el cantante tenía una trayectoria previa de participación en bandas ligadas a la vertiente barrial del rock¹⁶⁸, por lo que tanto las letras de sus canciones como sus fraseos se acercaban a bandas como *Viejas Locas*, *La 25*, *Los gardelitos*, *Callejeros*, por nombrar algunas.

Charly atravesó diferentes bandas y formaciones y en sus relatos aparecía la amistad y la enemistad como un organizador central de sus vínculos. Durante nuestra conversación me contó que todas sus bandas fueron formadas por amigos y disueltas por enemistarse con ellos. Desde la adolescencia participó en bandas de rock de la ciudad, siempre nacidas al calor de amigos de la escuela o de amigos del barrio. Esos amigos, a su vez, le presentaban a otros y así se iba extendiendo eso que él llama “familia” y un proyecto en común que tenía como objetivo principal recordar que son amigos antes que personas con las que hace música.

Charly mencionó un hecho que marcó su vida, no referida a lo musical, sino a lo personal: cuando entró en una etapa de crisis y depresión porque uno de sus amigos con los que tenía una banda lo traicionó. Parece que la banda había empezado a crecer y tocaba mucho, y el cantante junto a los otros integrantes le dijeron a Charly que no estaba a la altura de las circunstancias y lo echaron, sin explicaciones de por medio. Tratando de buscar, en sus propias palabras, “la salvación”, comenzó a juntarse a pasar las tardes de ese verano con Juan Ignacio, un amigo que había conocido unos años antes, que era el cantante de otra banda de rock local. Esos ratos compartidos dieron por fruto algunas canciones que con el paso del tiempo se perfeccionaron y cuando ambos estuvieron recuperados -porque a Juan Ignacio su banda también había decidido reemplazarlo por otro cantante- empezaron a pensar en armar una banda nueva. Así, Juan llamó a viejos amigos músicos, y salieron a tocar.

Charly me contó que Juan Ignacio, quien tenía más años que él, conocía a músicos de todos lados y había forjado muchas amistades en el circuito de rock local, pero también de afuera de la ciudad. Uno de esos amigos había tenido suerte y con su banda habían

¹⁶⁷ *Manal* fue una banda nacida a finales de la década del sesenta integrada por Alejandro Medina (bajo, voz y teclados), Claudio Gabis (guitarra, armónica, piano y órgano) y Javier Martínez (batería y voz), en donde predominaba el blues. Son considerados uno de los grupos fundacionales del rock argentino.

¹⁶⁸ En el próximo capítulo trabajaremos detenidamente sobre esta vertiente.

pegado un salto, comenzaron a ser muy reconocidos y convocados desde diferentes circuitos del país. Raúl, integrante de esta banda consagrada del conurbano bonaerense, se quedó encantado cuando escuchó los nuevos temas que Charly, Juan y el resto de los músicos estaban componiendo y se ofreció para ayudarlos. En uno de los shows que la banda de Charly daría en el teatro *Crisoles* de la ciudad de La Plata, Raúl consiguió que el cantante de su banda vaya a tocar unos temas con los chicos. Charly me contó que promocionar el show diciendo que estaría invitado el músico de una banda que venía tocando en varias provincias del país y que recientemente se habían presentado en el Teatro *Gran Rex*, *La Trastienda* y *El Teatro* de Flores, fue de enorme ayuda para la difusión del show y de la banda.

A partir de ahí la banda de Charly comenzó a crecer notablemente y su trayecto - y su trayectoria- fueron modificándose mutuamente a pasos agigantados. El relato de Charly mostraba una trama relacional en donde la amistad aparecía como un fuerte organizador de vínculos. No solo permitiéndole conocer a Juan Ignacio, sino que la amistad de Juan con Raúl derivó en poder acceder a nuevos espacios y nuevos públicos y forjar vínculos con representantes y organizadores de eventos que les abrieron el terreno para llegar a Córdoba, primero como banda soporte y luego como banda principal agotando entradas en un teatro de la ciudad. Charly relató que esa misma semana que tocaron en Córdoba como banda principal tenían varios shows en distintas partes del país, lo que generó que se vayan de un show en la ciudad de Buenos Aires directo a Córdoba, manejando once horas sin parar, en dos autos con todos los instrumentos, porque no llegarían a tiempo para instalar los equipos y realizar la prueba de sonido. Contactarse con un representante que había trabajado durante un tiempo con la banda *Callejeros*¹⁶⁹, una banda reconocida a nivel nacional, con la que ellos comparten un horizonte estético, musical, público y la épica del rock barrial, les permitió comenzar a tocar en la ciudad de Córdoba. Al otro día, sábado, se levantaron temprano y salieron rumbo a Rosario donde tenían otra fecha y debían hacer lo mismo que el día anterior. En el medio de estos viajes, un representante de un sello discográfico multinacional, con filial en nuestro país, con el

¹⁶⁹ *Callejeros* fue una banda de rock nacional nacida en Villa Celina (Buenos Aires) en 1995, y ubicada dentro de la vertiente barrial del rock. Fue la banda que estaba tocando cuando sucedió el incendio en el boliche porteño República de Cromañón el 30 de diciembre de 2004. Luego de ese acontecimiento, la banda fue cambiando de nombre, y se modificaron sus integrantes entre juicios, años de prisión y debates profundos que los señalaban como unos de los responsables de la tragedia. Su cantante, Patricio Santos Fontanet, continuó con el proyecto en los momentos en que estuvo en libertad, y actualmente se encuentra tocando con su nueva banda llamada *Don Osvado*, que realiza temas de *Callejeros*, así como temas nuevos.

que ya estaban trabajando varias bandas de la ciudad de La Plata, se contactó con Juan Ignacio para ofrecerles firmar un contrato de tres años de duración.

En efecto, el trayecto de Charly también se componía de otras actividades que sobrepasaban la relación con la música; pero en este caso se podía observar que la música iba de la mano de su grupo de amigos. Y en este sentido, la amistad¹⁷⁰ se constituía en un lazo articulador de sus trayectos y sus experiencias.

Cuarto trayecto. El ambiente universitario.

Juliana tenía veintisiete años, había nacido en Gonnet y durante su adolescencia la familia decidió mudarse a vivir a La Plata. Vivía cerca de la Plaza Rocha con su madre y una de sus hermanas. Hacía un tiempo formaba parte de una banda de rock conformada por otras tres mujeres. Estaba terminando su carrera en Comunicación Social en la UNLP, trabajaba en una institución universitaria y practicaba danzas contemporáneas. Cuando tenía quince años decidió formar una banda de rock con amigas de la escuela, que también eran amigas del barrio. Fue ahí que sus padres le regalaron para su cumpleaños una batería, que aún conservaba. Me dijo que empezó a estudiar música cuando salió de la secundaria. Juliana contaba que si bien en su casa se escuchaba música, nadie de la familia tocaba un instrumento, pero su hermana cantaba en un coro. La idea de empezar a tocar surgió cuando Rosario, una de sus amigas de la escuela, que vivía cerca de la casa, empezó a tocar la guitarra y a construir melodías. Pero la banda recién pudo iniciarse cuando le llegó la batería como regalo de cumpleaños. Así, entre los quince y los dieciséis años junto a otros amigos ensayaron algunos días y salieron a tocar por primera vez.

¹⁷⁰ La amistad se convierte en un modo de articular moralmente este mundo musical que, tal como señala Boix (2015a) para el caso de un sello musical platense, constituye un tipo de lazo característico, una práctica y una narrativa que permite el despliegue y el sostén de los proyectos musicales. Boix (2015b) afirma que dentro de su caso de estudio la amistad no responde a una amistad personal y emocional, sino a una proximidad estética y ética que no implica necesariamente la intimidad, -aunque esta suele aparecer- pero sí reciprocidad en dos sentidos complementarios: 1) al respecto de las redes, conexiones y contactos, como parte de la organización en la práctica de hacer música; 2) para referir al hecho de compartir unas reglas específicas en el trabajo artístico, producto de vivir una situación similar en el mundo de la música: en este sentido, los amigos son amigos porque “están en la misma” y se saben afines en una manera específica de ser músicos, de ser artistas. Con respecto a esto último, nuestro trabajo de campo arrojó algunas diferencias. En el caso de Charly, la amistad aparece como un vínculo que incluye algo más que una proximidad estética y ética. El lazo de amistad se transforma en la narrativa en un lazo de hermandad, en la cual la historia de la banda y los distintos momentos que la misma ha atravesado se narran en ese sentido. En muchos casos la amistad ya venía de antes, e incluso en varias ocasiones eran amistades de larga data; en otros una amistad forjada por otros amigos en común o por cercanía en un trabajo, en la escuela o en el barrio se convirtió en una amistad más profunda que movilizó a algunos integrantes a vivir en la misma casa, a apostar en construir una sala de ensayo, en sumar a hermanos y cuñados a sus proyectos musicales, a ensamblar familias.

Una vez terminado el secundario Juliana comenzó a estudiar en la facultad y decidió dejar de tocar en la banda que había conformado con sus amigos de la escuela y del barrio. Su alejamiento de la música duró algunos años mientras dedicó su tiempo a la danza. Hacía aproximadamente un año que con dos amigas de la infancia y la amiga de una de ellas habían formado una banda de rock de mujeres. Juliana se levantaba cerca de las siete de la mañana los días de semana para ir al gimnasio a entrenar y llegar a cursar a la facultad. Al mediodía entraba al trabajo donde se ocupaba de tareas de archivo en la biblioteca y cuando salía a las cinco y media se iba corriendo a tomar clases de danzas, con una profesora reconocida de la ciudad. Los días en que no ocupaba la tarde con las clases de baile participaba de un colectivo editorial. Luego, cerca de las ocho de la noche se juntaba a ensayar con sus compañeras de banda.

Juliana definía a su banda como una de indie pop, en la que por momentos primaban elementos del rock. El conjunto se presentaba en vivo con tres voces principales, una guitarra, un teclado y una batería. Con una estética pensada y cuidada, ofrecían melodías bailables, otras más tranquilas, donde primaban las guitarras y algunas que eran netamente electrónicas. Si bien se referenciaban con bandas locales y nacionales, la prensa de la ciudad las definió como un sonido novedoso y difícil de encasillar, más allá de la propia identificación que la banda realizaba con el indie y el pop. Además, el vestuario y la decoración que utilizaban en cada show, las presentaba como una banda preocupada no solo por el sonido, sino también por lo visual.

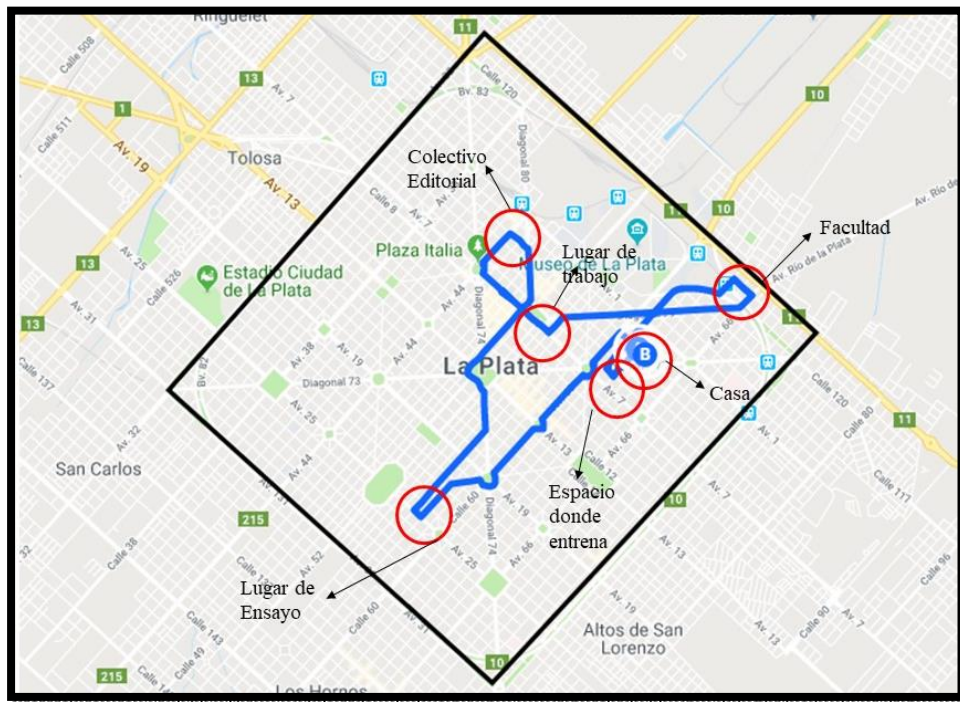


Figura N°23: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Juliana, descrito anteriormente.

Juliana me contó que la primera entrevista que habían conseguido fue en la *Radio Universidad*, porque uno de sus profesores de la facu trabajaba allí y la contactó con un productor para que las convoquen. La visita a la radio les sirvió, según su relato, para que las escuchen, las conozcan y puedan difundir el material producto de esa entrevista. Luego de esa instancia fueron convocadas para tocar en *Radio Provincia*, y más tarde las invitaron como banda emergente a participar de un festival autogestivo que se realizaba en la ciudad hace varios años.

La banda de Juliana comenzó a crecer de a poco y a ir ganando terreno en la ciudad. Por un amigo de Juliana de la facultad que era músico en otra banda, consiguieron grabar su primer disco con un sello independiente de la ciudad, donde grababan muchas de las bandas de la escena indie local. Además, por la militancia estudiantil en la Facultad de Humanidades de otra de las integrantes de la banda fueron convocadas a numerosos festivales en la Plazoleta *La Noche de los Lápices* en apoyo o repudio a alguna causa.

El disco nuevo llevó a la banda a recorrer otros escenarios, y también a decidir trabajar con gente que se encargue de la prensa de la banda, tanto de la difusión en radios y revistas como de conseguir y organizar fechas dentro y fuera de la ciudad. Contrataron a un grupo de personas que tenían cierta trayectoria en la ciudad, que construyeron una

suerte de cooperativa de prensa y comunicación desde donde ofrecían servicios en esas áreas, pero también aseguraban tener una gran cantidad de contactos, vínculos y sobre todo un aceitado manejo en las redes. Algunas personas de este grupo de prensa y comunicación trabajaban como productoras en la *Radio Universidad*. Al mismo tiempo este colectivo ofrecía el servicio de producción de eventos, por lo que la banda de Juliana comenzó rápidamente a tener más fechas y tocar en más lugares. De este modo, comenzaron a visitar un circuito cultural local habitado por centros culturales y casas de arte vinculadas al ambiente de sociabilidad universitaria como *C' est la vie*, *Casa Unclan* y *Cosmiko*, entre otros.

Dos años después de nuestra entrevista me reencontré con Juliana en un evento en *Malisia*, una editorial autogestiva platense. Ese día tocarían tres bandas locales y se presentaría una novela producida por una periodista y escritora platense, docente de la facultad de Periodismo. *Malisia* también es un espacio referenciado con el ambiente universitario, no solo por la vinculación de sus miembros con la Universidad como estudiantes o egresados, sino por su participación en diferentes proyectos de las distintas facultades. Juliana me contó que hacía algunos meses habían tocado por primera vez en el *Centro Cultural Matienzo*, y allí un productor les había ofrecido realizar una gira por México y Estados Unidos en el verano, en algunos bares y eventos en donde habían sabido tocar los músicos de *El mató a un policía motorizado* y otras bandas referentes de la escena indie de la ciudad.

Tanto la trayectoria como el itinerario de Juliana presentaban como articulador de su trama de relaciones al mundo universitario. Como hemos mostrado en el primer capítulo de esta tesis, desde la prensa y la academia se ha recaído en caracterizar al rock como un circuito netamente universitario. Si bien nos alejamos de esta postura y a lo largo de la tesis hemos mostrado que existen experiencias que transcurren por fuera del mundo universitario, la trayectoria de Juliana estaba fuertemente marcada por su vínculo con la universidad y por el acceso que esos contactos forjados en ese ambiente le habían facilitado. De este modo, en el trayecto de Juliana convivían otros circuitos de sociabilidad que conjugaban experiencias universitarias; militancias políticas estudiantiles; experiencias de autogestión en los distintos lenguajes artísticos como la música, el teatro, la literatura; centros culturales y casas de arte; y medios de comunicación y agentes de prensa en vinculación tanto a la Facultad de Periodismo como a la Radio Universidad.

Quinto trayecto. Padrinazgo artístico, relaciones y saberes.

Patricio tenía treinta y dos años y era hijo de una empleada estatal jubilada y un ingeniero electricista. Su primer acercamiento a la música fue cuando tenía entre cinco y seis años, escuchando los discos de sus padres. De adolescente comenzó a escuchar sus propios discos, todos de rock nacional. Su padre le regaló una guitarra cuando era niño, pero recién en la adolescencia, a los catorce años, empezó a tocarla. Al terminar el colegio llegó a vivir a La Plata desde un pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires, para estudiar abogacía. Desde ese momento compartía casa con su hermana, y antes vivió también con un amigo que se vino desde el pueblo con él. A los veinticinco años, sin nunca haber estudiado música, decidió que quería dejar la carrera y formar una banda de rock. En ese momento su tío le consiguió un trabajo en el Ministerio de Salud, donde se desempeñaba como empleado administrativo.

Patricio trabajaba cubriendo francos en un hospital, por lo que sus horarios rotaban todas las semanas y por lo que nos costó muchísimo coordinar para realizar la entrevista. Ese día, Patricio venía de trabajar cuando nos encontramos a las diez de la mañana. Luego, esperaba a su hermana para comer, tenía que ir a las clases de canto que recientemente había comenzado a tomar, y luego se juntaba a ensayar con su banda, en la que es cantante. Esos ensayos se extendían, por lo que Patricio me contó que entre la banda y el trabajo dormía muy poco y su día se basaba en estar de un lado al otro. Además, luego del ensayo tenía que ir junto al saxofonista y el guitarrista a una radio comunitaria de la ciudad como parte de un recorrido por distintos medios para promocionar el show que por primera vez harían en un teatro platense.

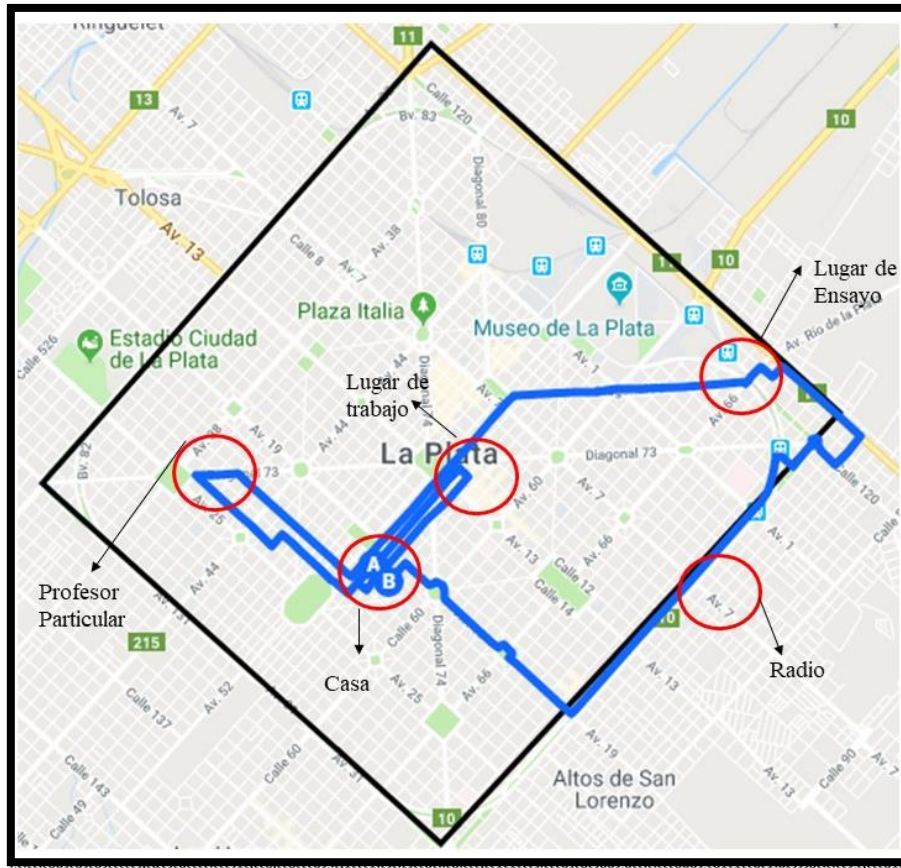


Figura N°24: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Patricio, descrito anteriormente.

Patricio comenzó el proyecto musical con un amigo del pueblo y otros músicos que fue conociendo por nuevos amigos que se hizo cuando llegó a La Plata. Ese proyecto continuó durante todos estos años, pero fue cambiando la formación y pasando por distintos estados. En sus ocho años de vida, lograron grabar un EP y recientemente acababan de grabar un disco en un estudio de grabación muy importante de la ciudad de Buenos Aires. Su banda estaba conformada al momento de la investigación por ocho integrantes: un cantante que tocaba la guitarra en algunos temas, dos guitarras eléctricas que realizaban coros, un tecladista, un bajista, un baterista y dos saxofonistas. En los shows en vivo se sumaban a la formación un percusionista, un acordeón y otros vientos. Musicalmente buscaban llegar a un sonido rockero más oscuro, y la voz principal se acercaba al fraseo del Indio Solari y su característico vibrato. Si bien incorporaban elementos del candombe, el ska y un sonido bailable de cumbia, la fuerza de la melodía rockera predominaba casi ocultando a los otros géneros musicales. En conjunto, pero principalmente con la voz y las dos guitarras eléctricas a sus costados, lograban un sonido

atravesado por matices de un rock and roll *stone* y un rock más pesado y oscuro. Sus letras eran manifiestos de protesta y recorrían diversos conflictos sociales, que solo se detenían para dar lugar a alguna canción de amor o amistad. En el producto final primaban las guitarras sobre el resto de los instrumentos, pero también la música le ganaba a la voz, ocupando ésta un segundo plano.

Patricio era hermano de Jorgelina, una joven veinteañera, estudiante en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y fue ella la que generó que un día la banda viva una experiencia que se convertiría en un punto de inflexión para todos los integrantes. Una noche Jorgelina llamó a Patricio y le contó que, haciendo un trabajo práctico grupal para la facultad con gente de otras carreras, conoció a Willy Crook¹⁷¹. Le contó también que pegaron buena onda y fueron a tomar algo y que le comentó a Willy que su hermano tenía una banda, y encima era fanático de *Los Redondos*. De un momento a otro Jorgelina apareció en la casa de Patricio junto a Willy Crook. Lo invitaron a pasar, a comer y a tomar algo y Patricio llamó a dos músicos de su banda para que se sumen a la velada. Pasaron la noche juntos, despiertos, charlando, compartiendo anécdotas y tocando la guitarra. Le hicieron escuchar a Willy la música de la banda, que le gustó y les propuso la idea de contribuir en la grabación de su disco. Esa noche se pasó de largo, sin dormir, y al amanecer Patricio y el resto de los chicos lo llevaron a Willy hasta la ciudad de Buenos Aires, a su casa. Meses más adelante, en uno de los temas del disco de la banda, Willy musicalizó con su saxo varios minutos en calidad de músico invitado. Así, cada vez que los invitaban a una radio, brindaban algún show o promocionaban sus eventos en las redes sociales, Patricio y el resto de los músicos hacían mención a este hecho. Patricio, que todavía se sorprendía cuando lo relataba, afirmaba que tener a Willy Crook participando de un disco no era algo que sucediera todos los días, ni tampoco les sucedía a todas las bandas.

El mismo Willy comenzó a ayudar en la difusión de la banda, tal vez con tan solo compartir una publicación en alguna red o mandar mensajes a algún conocido; pero al ser un músico tan reconocido eso tuvo un efecto importante sobre la banda. La aparición de Willy Crook en la trayectoria de Patricio no solo generó cambios en la visibilidad de la banda por el apoyo que recibieron del músico, sino que también significó un guiño a una comunidad de músicos y seguidores que han construido su gusto musical en torno a la vertiente del rock representada por *Patricio Rey*, banda a la cual pertenecía Willy. El

¹⁷¹ Willy Crook es un compositor, guitarrista, saxofonista y cantante argentino que fue miembro de las bandas de rock nacional *Patricio Rey y sus Redonditas de Ricota* y *Los Abuelos de la nada*.

coqueteo con un músico referente de la tradición del rock local fue capitalizado por los integrantes de la banda de Patricio, al permitirle, entre otras cosas, comenzar a participar de festivales tributo a *Los Redondos*, tener más invitaciones de la prensa para participar de distintos programas, y el ofrecimiento de un productor musical reconocido para representarlos.

Patricio contaba la historia en términos de casualidad, de solidaridad y de colaboración, dando a entender que fue un gesto de generosidad el que tuvo Willy con ellos y de gran ayuda para la difusión del disco (y probablemente así fue). En este sentido, señalamos que el vínculo con Willy no fue algo pensando de antemano, y en esa línea podemos afirmar que fue totalmente aleatorio, más allá de las condiciones que se dieron -la hermana de Patricio estudiando en la Universidad y contactando a Willy por medio de un conocido para realizar un trabajo grupal- para que el encuentro haya sido posible. Más allá de la aleatoriedad del encuentro, Patricio junto a su banda fueron interpelados en sus trayectos y trayectorias, modificando e incorporando nuevos elementos en sus itinerarios y una proyección más amplia para su banda.

Sexto trayecto. Una manager, recursos y un grupo de seguidores.

Matías tenía veintiséis años, vivía con su mujer y su hijo en una casa de la periferia de la ciudad y trabajaba en una sodería como empleado. Desde chico tocó el piano, después agarró la guitarra y el bajo e integró varias bandas de rock desde su adolescencia. Hacía tres años que había formado su banda actual, en donde tocaba el bajo, hacía coros y era el encargado de ir a radios y dar entrevistas. Su banda se componía de un cantante, un guitarrista, un bajista, un percusionista y una batería. En los shows en vivo incorporaban a otro guitarrista y a un tecladista para tocar en algunos temas. Si bien era una banda de rock, Matías la definía como una fusión de géneros: el rock como base, al que le sumaban componentes de la música latinoamericana y rioplatense. Además, muchos de los integrantes de esta banda venían de realizar trayectorias previas con otras bandas de la ciudad, vinculadas a un sonido *stone*, que se presentaban como continuadores del estilo iniciado en la ciudad por la banda de rock local *Guasones*. Si bien con el paso del tiempo la impronta latina fue tomando cada vez mayor protagonismo, la banda era asociada a la vertiente barrial del rock, compartiendo el público de bandas como *Don Lunfardo* y *el Señor Otario* y *La Cumparsita*, entre otras. En los shows en vivo el público sin dudas era protagonista, bailando o haciendo pogo, flameando banderas y dedicando varios cánticos a la banda.

El día que nos encontramos Matías había ido a trabajar a la sodería y pasado el mediodía se retiró, como todos los días. Luego, se trasladó directamente a la radio *Vibra*, ubicada en el centro de la ciudad, donde le realizarían una nota para dar difusión al show que tenían previsto para el día siguiente en la ciudad de Chascomús y además dejaría allí algunos discos. Luego de la radio Matías se fue a Tolosa, a la casa de uno de los músicos donde tenían la sala de ensayo, a realizar la última prueba antes del festival en el que se presentarían en la ciudad de Chascomús. El sábado al mediodía en su casa preparó cosas, cargó instrumentos, pasó a buscar a un integrante de la banda y partieron a Chascomús. Esa tarde tocarían a la vera de la laguna, en el balneario Municipal.

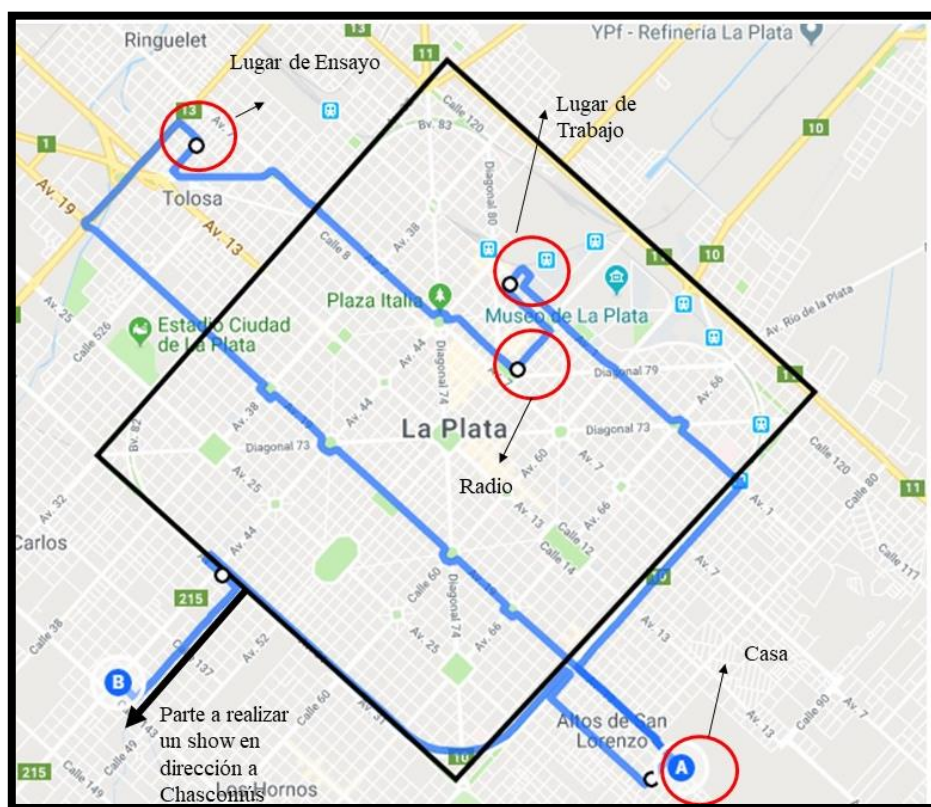


Figura N°25: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Matías, descrito anteriormente.

Matías viajó en su auto con uno de los integrantes y un amigo. El resto de los músicos viajaba con la mayoría de los instrumentos en la camioneta de la manager de la banda, que además de cumplir ese rol también los ayudaba con los traslados, sobre todo cuando tocaban fuera de la ciudad. Federica era la manager y también quién se encargaba de la prensa de la banda. Les organizaba las fechas, las entrevistas y los horarios. Martín me contó que Federica los conoció de casualidad, escuchando una radio local en donde

ellos habían ido a realizar una entrevista. Fue ella quien contactó a la banda y les propuso ser su representante. Cuando la banda sugirió que aún no podían solventar ese gasto, Federica ofreció trabajar a concesión: el arreglo que pactaron era que ella quería invertir dinero en la banda, que luego recuperaría cuando les empezara a ir bien. De este modo Federica llevaba a los integrantes a todos lados en su camioneta, reponía cables, micrófonos y hasta me contó Matías que le regaló ropa de gala cuando tuvo que protagonizar un video clip de la banda.

Esta fecha en Chascomús también era parte de los servicios que Federica les ofrecía. Matías me había invitado, así que unas horas antes de que ellos partieran hacia Chascomús, nosotros (seguidores, amigos y familiares de la banda y yo) nos reunimos en una plaza céntrica de la ciudad y partimos hacia allá en un colectivo privado. Éramos alrededor de cincuenta personas las que emprendimos el viaje, con dos chicas responsables, a quiénes le habíamos pagado una suma de dinero que incluía el viaje hasta allá y la entrada al show. La organización también ofrecía a un precio promocional comprar el viaje y la entrada para un fin de semana de febrero, que la banda se presentaría en la ciudad de Baradero, en el marco del *Baradero Rock*¹⁷². La mayoría de los seguidores que viajaban en el colectivo se anotaban para ese viaje, dejaban alguna seña de dinero o si no tenían solamente sus datos y la posibilidad de alcanzar el dinero en la semana a alguna de las coordinadoras. El viaje fue rápido y distendido, me senté en los últimos asientos y se sentó junto a mí una de las organizadoras del viaje. Se presentó como amiga personal de Matías y nueva amiga de Federica. Me dijo que todos le decían Mimi, así que yo también comencé a llamarla así.

Llegamos a Chascomús, el show comenzó cuando el sol empezó a esconderse por detrás de la laguna y se suspendió minutos después cuando se desató un temporal de verano, de esos que no se esperan. Mimi, algunos seguidores, Federica, los músicos y yo nos pusimos a desarmar el escenario, para tratar de sacar rápidamente los instrumentos que se estaban empapando. Después alguien gritó que tuvimos suerte que la tormenta había cortado la luz, porque ninguno de nosotros se dio cuenta que estábamos tocando los cables, instrumentos, alargues y demás sin ningún tipo de precaución y bajo la lluvia.

¹⁷² “Rock en Baradero” es el nombre del festival de rock que se realiza desde el año 2015, uno de los últimos fines de semana del mes de febrero en la ciudad de Baradero (Buenos Aires), en el anfiteatro Pedro Carossi con una capacidad para 10000 personas. Entre el 2003 y el 2006 ya había sido realizado bajo el nombre “Baradero Rock”.

Cuando paró un poco de llover, el gerenciar del balneario ofreció hacer el show adentro, pero como no había luz la banda se acomodó y tocaron sentados alrededor de una mesa algunos temas en formato acústico. Cuando la tormenta se calmó, cerca de las once de la noche, pudimos subir al colectivo para tomar la ruta y volver a la plaza desde donde habíamos salido.

La trama de relaciones que configuraba el trayecto de Matías estaba organizada en parte en torno al vínculo con su manager, quién se acercó a proponerle a la banda de Matías representarlos y eso implicó realizar una inversión económica, conseguir fechas, entrevistas. También fue quien produjo el disco y pagó todo ese trabajo, y realizó contactos para que la banda grabe algunos videoclips y de entrevistas en algunos medios de comunicación importantes. Al año siguiente el cantante de la banda de Matías viajó a Barcelona y Madrid a dar conciertos como parte de su carrera solista, pero que también en versión individual cantaba temas de la banda. Esta gira estuvo organizada y financiada por Federica, que también lo acompañó en el viaje y realizó las gestiones correspondientes. A la vuelta de este viaje la banda firmó un contrato con un sello discográfico multinacional y anunció fechas en varios teatros de la ciudad de La Plata, en el teatro *Vorterix* de la ciudad de Buenos Aires y algunos microestadios en otras provincias. En el medio de este crecimiento, a raíz de una supuesta pelea entre Matías y Federica, la banda decidió dejar de trabajar con ella y mantener vínculos exclusivamente con la discográfica.

4.3 Organizadores del andar

Hemos afirmado anteriormente que los trayectos de los actores mostraron en algunos momentos signos de aleatoriedad, pero también pudimos señalar que en gran medida esos recorridos eran regulados por lógicas específicas. Con cada itinerario nos propusimos mostrar cuáles eran las dimensiones y los clivajes que organizaban los movimientos de los actores; pero también señalar que existe una retroalimentación entre sus trayectorias y los trayectos que realizan. Es decir que, así como las trayectorias de los actores modulan los trayectos que despliegan, esos recorridos espaciales también poseen un carácter performativo sobre las trayectorias de los actores, habilitando nuevas experiencias.

A partir del trayecto de Gerónimo mostramos cómo a partir del encuentro con Mica, una agente de prensa, la banda comenzó a transitar por nuevos lugares y a vincularse con otros actores. En este itinerario en particular, el vínculo con la prensa se

convertía así en un organizador en la red de relaciones del circuito, no solo favoreciendo que la banda comience a transitar esos nuevos espacios sino insertándolos en una trama de vínculos y contactos estratégicos para acceder a la prensa local y así ganar difusión y visibilidad.

Para el caso de Ariel, el trayecto se organizaba en base a una combinación de varios elementos. En primer lugar, el músico comenzó a insertarse en el mundo de la música por recomendación familiar y en ese sentido esta situación se convirtió en un capital disponible: no solo su tío que era músico le indicó con quién ir a estudiar, sino que en su casa había disponibilidad de instrumentos porque su abuelo también había sido músico. Además, Ariel tuvo la posibilidad de estudiar en el Colegio Nacional, y encontrarse allí con un instrumento disponible y un profesor que lo ayudó y lo incentivó a dar sus primeros pasos. En esta misma línea, es importante señalar que la disponibilidad de tiempo y dinero para tomar clases con el profesor, también actuaron en esta trayectoria como condicionantes. Si bien la trayectoria de Ariel venía trazándose en relación a la música y al rock específicamente, fue su profesor particular quien actuó como guía que lo aconsejaba acerca del camino a tomar, el estilo de rock a hacer, cómo sonar, y le ofreció al mismo tiempo una red de contactos para ayudarlo a crecer profesionalmente con su banda: agentes de prensa y un lugar donde grabar el disco. Además, el hecho de que el profesor era un músico reconocido en la escena indie de la ciudad le daba a Ariel la posibilidad de capitalizar ese vínculo.

En el trayecto de Charly aparecía la amistad como un organizador de sus vínculos. El lazo de amistad que construyó con Juan Ignacio le permitió recurrir a él cuando lo echaron de su banda y confiar para arrancar un nuevo proyecto. Asimismo el vínculo de amistad que Juan tenía con Raúl, permitió que este quiera ayudarlos a crecer con su nuevo proyecto, apadrinando con su banda el proyecto de los chicos. Y aquí aparece otro elemento en la trayectoria de Charly: si bien él armó una banda por ese lazo de amistad con Juan, luego se agrega que tener el apoyo de un grupo de rock consagrado ayuda a visibilizarse y a hacerse más conocido. No queremos decir con esto que de lo único que depende que la banda crezca es que un grupo reconocido te publicite y acompañe; pero en el caso de la banda de Charly él lo enunciaba de ese modo. Señalaba el acercamiento con Juan como un punto de inflexión en su trayectoria musical que trajo aparejado conseguir el apoyo de la banda de Raúl, crecer y comenzar a hacerse conocidos; y luego vincularse con un agente de prensa, al igual que en el caso de Gerónimo, y poder tocar

fuera de la ciudad, en Córdoba y Rosario. Además, ese vínculo generó también un ofrecimiento de un sello multinacional para trabajar juntos durante tres años.

En el caso de Juliana, su inserción en el ambiente universitario actuó como un organizador de su trama de relaciones. Juliana accedió a sus primeras notas en radios locales de la mano de un profesor de su facultad, quién le realizó un contacto para que esto sea posible. Asimismo, por contactos de compañeros de la institución se vinculó con un sello independiente de la ciudad para grabar su disco. Además, por vínculos de otros integrantes de la banda con agrupaciones políticas universitarias comenzaron a ser convocadas en diversos festivales y actos en el espacio público, y a ganar visibilidad y reconocimiento. Por su inserción en un colectivo editorial conoció a una cooperativa de prensa y comunicación con la que decidieron comenzar a trabajar; estas mismas personas vinculadas a la *Radio Universidad* y a algunos centros culturales de la ciudad, les abrieron las puertas a nuevos espacios. Y en línea con este camino, pudieron presentarse en centros culturales y casas de arte de afuera de la ciudad y recibir propuestas de un productor que las escuchó en una oportunidad en la ciudad de Buenos Aires. El trayecto de Juliana mostró así la convivencia de múltiples circuitos de sociabilidad -militancia universitaria, experiencias de autogestión, medios de comunicación- articulados por un denominador común: la vinculación al ambiente universitario. En este sentido, Carli (2012) ha señalado que la universidad (en su caso de estudio la Universidad de Buenos Aires), no solo es un ámbito de sociabilidad académica, sino que también tienen lugar sociabilidades políticas, de amistad, intelectuales y estéticas. Como mostramos en el primer capítulo de esta tesis, para el caso platense, Cleve (2017) señala un fuerte vínculo entre la universidad y el inicio de actividades artísticas.

En el caso de Patricio, también aparece algo en vínculo a la Universidad. Sin embargo, también presenta cierta similitud con el caso Ariel. Como mostramos, si bien Patricio conoce a Willy Crook gracias a su hermana y un trabajo grupal para la facultad; lo fundamental en su itinerario fue cómo ese acercamiento a un músico referente de la tradición del rock platense le permitió a él posicionarse y capitalizar eso a favor de la banda. Willy Crook ocupaba, en cierta medida, el mismo lugar que el profesor particular para Ariel; poder decir que estudiaste con tal o cual profesor o mostrar que Willy Crook quiso participar como músico invitado en un disco, permitió a la banda posicionarse utilizando un elemento que al interior del circuito actúa como legitimador. El vínculo con otros músicos, tal como mostramos para el caso de Charly, también es un fuerte organizador de trayectos.

Por último, con el caso de Matías mostramos como en una situación inicial en donde la banda carecía de recursos para poder contratar a una agente prensa, el ofrecimiento de ésta para ayudarlos y decidir invertir, les permitió acceder a nuevas experiencias. También el caos de Matías muestra que, más allá de todas las tareas que realizaba la agente de prensa, el grupo de seguidores de la banda comandado por dos amigas de Matías -que habían sido primero seguidoras y luego amigas- fue fundamental para contar con una red que garantice la presencia de público sobre todo cuando la banda salía de la ciudad.

Este caso ofrecía entonces visibilizar que el dinero era un recurso de importancia en tanto en muchos casos obstaculiza o favorece el acceso a nuevas experiencias, pero que también más allá de poseer el dinero y poder contratar servicios de prensa, para realizar nuevas experiencias -como es el caso de la salida a Chascomús- Matías y su banda necesitaban un grupo de seguidores que acompañe en esa travesía. En este mismo sentido, las coordinadoras del colectivo ofrecían ese mismo día del viaje a la laguna un paquete para ir a ver la banda a Baradero. La banda de Matías accedió a tocar afuera de la ciudad por los contactos de Federica, su agente de prensa. Pero también necesitaron de un grupo de seguidores que acompañe y apoye esa nueva experiencia.

En este sentido, podemos afirmar que en las trayectorias de los actores, y en algunos casos de manera combinada, actúan ciertos organizadores que modelan sus itinerarios, así como estos reconfiguran sus biografías. Así, contar con un agente de prensa, un manager, un guía, una red de amigos, un padrino artístico, una familia en vinculación a la música, un grupo de seguidores, o estar inserto en el mundo universitario, habilitan modos singulares de estar y circular en el circuito de rock platense, configurando caminos diferenciales y coexistentes en su interior. En cada uno de los trayectos estos organizadores están presentes en combinaciones distintas, mostrando en algunos casos lo que se comparte, y en otros lo que los diferencia.

4.4 Conclusiones. Mirar de adentro y de cerca.

Comenzamos este capítulo afirmando que Magnani (2002, 2014) propone mirar de cerca y de adentro frente a mirar de fuera y de lejos. Guiados por estos aportes nos acercamos a la categoría de circuito que, si bien está presente en los relatos de nuestros entrevistados, aparece allí ligada a lo que el autor define como uso común del término. Para otras investigaciones del rock en la ciudad de La Plata (Boix, 2013) la noción que aparecía ocupando el lugar de categoría nativa era la de escena. Sin embargo, en esa

investigación a la que hacemos referencia la autora no la utiliza porque sostiene que la misma se presentaba como genérica y amplia. Dicha categoría¹⁷³ no fue utilizada aquí porque también se presentaba de modo abstracto, y preferimos optar por una categoría que podamos construir a partir de lo que el trabajo de campo nos presentó: un conjunto de flujos móviles, recorridos e itinerarios realizados por músicos que se vinculaban y establecían conexiones con otros actores y lugares.

En esta línea, en este capítulo nos propusimos poder trazar las redes de relaciones entre los espacios, los itinerarios y los actores para construir el circuito de rock platense. De este modo, podemos afirmar que el circuito de rock platense se conforma, según nuestro punto de vista, a partir de las conexiones entre esos sitios y los actores en los recorridos que ellos realizan, que en muchos casos sobrepasan los límites cartográficos de la ciudad para conectarse con otras ciudades, provincias y hasta países.

De esta manera, la categoría de circuito nos permitió dar luz a la hipótesis que sostiene que los trayectos que hemos reconstruido configuran y delimitan caminos posibles y coexistentes al interior del rock; así como también que dichos límites y fronteras son móviles y no excluyentes. Móviles porque estos trayectos no están dados de una vez y para siempre de forma estancada, sino que podemos comprenderlo en tanto lo pensamos en un sentido dinámico, a los actores en movimiento atravesando distintos puntos del espacio; y son al mismo tiempo no excluyentes en tanto no son los únicos, hay

¹⁷³ La noción de escena comienza a utilizar en los años '40 por el periodismo cultural pero es recién en la década del noventa cuando se empieza a trabajar académicamente a partir de las propuestas de Will Straw y Barry Shank. Herschmann (2013) afirma que, en la primera definición, Straw articuló las nociones de campo de Bourdieu, de lógicas de mercancías de Miége y de prácticas cotidianas de De Certeau para definir a la escena como un contexto en el cual las prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras, dentro de una variedad de procesos de diferenciación y afiliaciones. Años después, Straw (2006) redefine la noción a partir de la inclusión de algunos elementos en particular: la congregación de personas en un lugar; b-el movimiento de estas personas entre este lugar y otros; c- las calles donde se da este movimiento; d- todos los espacios y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular; e- el fenómeno más grande y más disperso geográficamente del cual este movimiento es un ejemplo local; f- las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan la escena a la ciudad. Como sostiene Calvo (2017) Straw hace hincapié en las formas de comunicación que se producen en la escena y las caracteriza a través de dos tensiones: una entre el impulso de continuidad histórica y el cambio, y la otra entre lo local y lo global. Muchas investigaciones utilizan la noción de escena porque les permite señalar la conexión entre lo local y global, asumiendo la perspectiva de Straw (2001) mostrando a partir de un caso específico semejanzas o diferencias con respecto a casos más amplios; otras la utilizan porque les permite plantear continuidades y rupturas con respecto a un género en la historia de un determinado lugar (Cardoso Filho y Xavier de Oliveira, 2013); mientras que otra perspectiva plantea tres tipos de escenas en donde encontramos las locales que refieren a las formas de agruparse en torno a un foco geográfico específico, las translocales que son escenas locales diseminadas que se comunican a través de un estilo de música particular, y las virtuales en donde encontraríamos personas dispersas en grandes espacios físicos que crean el sentido a través de fanzines y de internet (Calvo, 2017).

actores que experimentan su vinculación con el rock local por fuera de los mismos, realizando otros itinerarios.

Estos trayectos, como sostiene Magnani (2014), accionan el movimiento y producen configuraciones al interior del circuito, que pueden ser más amplias o más restringidas, más duraderas o más efímeras. Además, los trayectos ponen determinados segmentos en movimiento y pueden producir de esta manera nuevas configuraciones. Como vimos anteriormente, todos los trayectos muestran un feedback entre las trayectorias sociales de los actores y sus recorridos cotidianos por la ciudad, implicándose mutuamente y generando modificaciones y nuevas experiencias.

La demarcación de las manchas y la identificación de pedazos realizadas en el capítulo anterior nos permitió confirmar que los movimientos al interior del rock platense no están dados por contigüidad espacial ni por cercanía, sino justamente por lo opuesto, por la conexión de estos sitios ubicados en diferentes puntos del espacio urbano. De este modo, nos hemos propuesto reconstruir los trayectos de los músicos, entendiendo al circuito de rock platense como una configuración espacial compuesta por un conjunto de trayectos en donde se movilizan sitios, actores y lógicas de organización específicas.

En primer lugar, los seis trayectos que reconstruimos y propusimos entender como tipos (Becker, 2014) nos muestran que los caminos al interior del circuito son coexistentes y diversos. Asimismo, no implican solamente las locaciones en donde las bandas realizan sus presentaciones, sino que entran en juego otros sitios, actividades y prácticas, tanto en vinculación a la música como por fuera de ella.

En segundo lugar, los trayectos muestran regularidades tanto en relación a los sitios por donde las bandas transitan, como a las actividades que desarrollan; aunque también presentan algunos puntos de desencuentro y en ese sentido hay variedad de itinerarios. Como podemos observar en el siguiente mapa, los trayectos presentados de modo superpuesto ilustran que algunos itinerarios de los actores tienen puntos de encuentro, mientras que otros transcurren casi sin cruzarse.

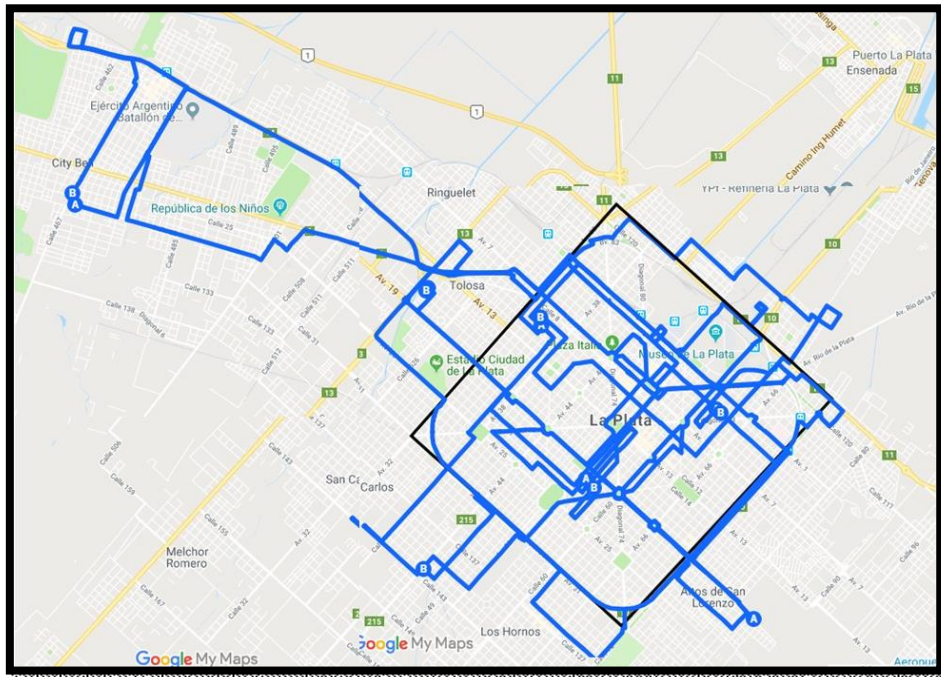


Figura N°26: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. las líneas azules señalan todos los trayectos descritos anteriormente de manera superpuesta.

En tercer lugar, es necesario afirmar que, si bien los trayectos muestran aleatoriedad, operan allí elementos que organizan las conexiones; en todos los itinerarios que hemos descrito se muestra una conjunción entre lógicas que organizan recorridos y elementos del orden de la coincidencia y la casualidad. No todo es casualidad, pero tampoco no todo es parte de un plan preconcebido.

En cuarto lugar, el análisis anterior nos mostró que los trayectos que conforman el circuito de rock platense exceden los límites cartográficos de la ciudad, permitiendo así dar lugar a las múltiples conexiones que existen entre el rock local y distintas ciudades y provincias del país, así como otros países. Así, el circuito -alejándose de los imaginarios que como hemos mostrado en el primer capítulo de esta tesis lo ubican en el casco urbano de la ciudad y lo vinculan a un ámbito netamente universitario- se compone de actores que realizan trayectos que sobrepasan los límites del casco urbano de la ciudad. Frente a una periferia muchas veces invisibilizada desde la bibliografía académica y desde la prensa, los recorridos que hemos dibujado muestran que las experiencias de esos actores en vinculación a su actividad musical oscilan entre el interior y el exterior del casco urbano. No obstante, es importante señalar que si bien el rock local no transcurre únicamente en el casco urbano de la ciudad y mucho menos moviliza solo a personas

vinculadas al mundo universitario, se observa aún la centralidad de un casco, pero un casco “ampliado”, que derrama movi­lidades hacia la periferia, aunque de un modo exponencialmente menor.

Si solo nos hubiésemos quedado con la señalización de los sitios en donde las bandas de rock realizan shows al interior de la ciudad hubiésemos obtenido un análisis sesgado. Porque, como hemos mostrado, el rock transcurre mucho más allá de los límites cartográficos de la ciudad y del casco urbano. Es importante señalar entonces que estos trayectos muestran vinculaciones entre el rock local y otros puntos de la ciudad por fuera del casco urbano, pero también ilustran la conexión del rock platense con la ciudad de Buenos Aires, con el conurbano bonaerense, con la ciudad de Baradero, con las provincias de Córdoba y Rosario, y con otros países como Estados Unidos y México.

Así como sus trayectorias modularon trayectos diferenciales, esos recorridos generaron a su vez modificaciones en las biografías de los actores. De este modo, los trayectos que hemos reconstruido anteriormente muestran que si bien las trayectorias iniciales de los actores los posicionaban en algún lugar en particular, las conexiones y vinculaciones surgidas al calor del recorrido generaron modificaciones en esas biografías y en esos caminos que venían realizando. Cada uno de los casos que desarrollamos pretendió mostrar que en el andar de los músicos tienen lugar determinados eventos que responden a lógicas diferentes que organizan caminos diferenciales: para algunos el organizador de su trama fue el vínculo con la prensa, mientras que para otros fueron los lazos familiares, de amistad, universitarios, o la filiación con un músico referente del circuito. Estos organizadores no aparecen de manera individual, es decir, en algunos casos vimos que actúan más de uno a la vez, y que combinados con otros elementos del orden de la aleatoriedad, van modelando las biografías de los actores y sus proyectos musicales.

Si ladran, Sancho, es porque ven que cabalgamos. Tensiones en torno a la temporalidad, la estética y el escudo del rock platense.

5.1 Introducción

A lo largo de esta investigación asumimos el trabajo de alejarnos de la idea de ciertas fuerzas externas que gobiernan a los campos y determinan a los actores, para inclinarnos a pensar junto a Elías (1998) en las figuraciones que se establecen en el circuito de rock platense, a modo de una gramática de ordenamiento, de configuración y de relacionamiento entre los actores. De este modo, la hipótesis de esta investigación sostiene que la configuración del circuito de rock platense implica la participación de distintos actores (músicos, periodistas, cronistas, agentes estatales, gestores culturales) que se relacionan a partir de consensos y disputas que se activan situacionalmente en torno a diversas dimensiones como la historia del rock, la imagen de La Plata como ciudad rockera, el vínculo con el Estado y el rol de la prensa, entre otros.

En esta línea, en el primer capítulo de esta tesis analizamos el proceso de construcción de la tradición del rock local señalando como ciertas operaciones que tienen lugar en ese proceso generan encuentros y desencuentros en torno al rock del pasado, a las representaciones del rock del presente, pero también con respecto a los lineamientos del rock del futuro. En el segundo capítulo, mostramos la disputa en torno a la imagen de La Plata como ciudad rockera señalando que, tanto desde un evento autogestivo como desde uno oficial, esa imagen que ambos construyen opera en la configuración del circuito de rock platense y en el lugar que se otorga a distintos proyectos musicales. Por su parte, en los dos capítulos anteriores no solo señalamos que existen manchas y pedazos que trazan fronteras en el espacio urbano sino que analizamos allí cómo ciertas lógicas específicas como los lazos de amistad, el ambiente universitario, las relaciones familiares y el capital social, entre otras, operan como organizadoras de los trayectos de los actores al interior del circuito generando implicancias en la construcción de la trama relacional.

Siguiendo en esta dirección, partiendo del enojo de tres músicos del circuito de rock platense por sentirse excluidos de la prensa local, nos dedicaremos aquí a analizar las disputas entre dos sectores del rock de la ciudad, que sobrepasa ese conflicto y comprende distintas operaciones de construcción de criterios de distinción y de legitimidad, así como la movilización de categorías de adscripción e identificación que,

como sostiene Barth (1976), son utilizadas por los actores para organizar la interacción entre los individuos.

Las narrativas que usamos para entender la realidad que nos rodea están repletas de categorías (Vila, 1996). Como sostiene Hall (1996), precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. De este modo, Vila (1996) sostiene que mediante la trama argumental desarrollada los actores logran una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que los rodea, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana, aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida. En este sentido, el mismo autor sostiene que por su carácter de social y relacional, no hay otra forma de entender la identidad que no sea a través de una narrativa y que son las categorías con las que definimos a los otros una parte inseparable de las narrativas que utilizamos para armar nuestra identidad (Vila, 1996). Así, desde su abordaje de las identidades narrativas, Vila (1996) plantea la importancia del traslape entre narrativas y sistemas categoriales en la construcción de las identidades sociales.

Considerando el aporte de estos abordajes, nos dedicaremos en primer lugar a caracterizar en que consiste el reclamo de un grupo de músicos vinculados al rock barrial, situando sus historias, pero también realizando las genealogías y aclaraciones pertinentes para referirnos al rock barrial y al rock indie. En segundo lugar, trabajaremos en torno a la temporalidad como un criterio de legitimación movilizado por los músicos para posicionarse al interior del circuito de rock local. Luego, analizaremos la tensión en torno al horizonte estético del circuito y veremos cómo tanto músicos como periodistas movilizan categorías situadas para argumentar sus posiciones respecto a la música y al circuito. Seguido, analizaremos los criterios que se movilizan para determinar quién merece llevar el “escudo” del rock platense. Por último, analizaremos cómo la movilización de categorías situacionales por parte de los músicos da cuenta de operaciones de autoadscripción y heteroadscripción desplegando un reclamo en torno a la demanda por reconocimiento.

Con respecto a la metodología, trabajaremos en este capítulo con entrevistas en profundidad, notas del diario *De Garage* y *Página 12*, así como relatos de músicos y periodistas obtenidos de otros medios de divulgación, que serán referenciados

oportunamente. Asimismo, dialogaremos ampliamente, como en los capítulos anteriores, con producciones de investigadores locales.

5.2 El reclamo por un lugar en la prensa local

Julián, Bruno y Rober son integrantes de tres bandas distintas de rock con una extensa carrera, que tienen como escenario de origen a la ciudad de La Plata de finales de la década del noventa, con entre quince y veinte años de trayectoria. Los tres iniciaron distintos proyectos musicales en su adolescencia, con amigos del barrio o de la escuela.

Julián tiene 37 años, nació en Gonnet y luego en su adolescencia la familia decidió mudarse a vivir a La Plata. Entre los quince y dieciséis años Julián, junto a otros tres amigos del barrio y de la escuela, ensayaron algunos días y salieron a tocar por primera vez. Una vez terminado el secundario empezó a estudiar Música Popular, pero dejó. Luego siguió estudiando instrumento con profesores particulares, comenzó a estudiar otra carrera alejada de la música y actualmente trabajaba independientemente ejerciendo su profesión en el ámbito de la salud. En cuanto a Bruno, tiene 40 años y cumplió veinte con su banda de rock, casi sin cambios en su formación. Él estudió una carrera en vinculación a la música y trabaja desempeñándose como técnico de grabación y sonido en la sala de ensayo y grabación que construyó en la casa que heredó de sus padres en el barrio Hipódromo. Por su parte Rober tiene 38 años y hace más de diez que trabaja en la Universidad Nacional de La Plata. Su primera banda la formó cuando tenía 16 años y vivía en el barrio Villa Elvira, en la casa de su abuelo y sus primeras canciones las compuso cuando empezó a trabajar en una carnicería cercana a cambio de clases de guitarra. Hace quince años es el líder de la banda de rock que formaron junto a sus amigos del barrio.

Julián, Bruno y Rober se identifican como parte de las bandas de rock barrial de la ciudad. Así como veremos también que sucede para definir al rock indie, la expresión rock barrial no solo es polisémica, sino que con el paso de los años la categoría ha generado un efecto de encorsetamiento. Sobre todo porque a veinte de años de surgida la expresión, con las características que le fueron otorgadas al momento de acuñar la categoría, la misma presenta limitaciones para pensar a la música surgida con posterioridad. Si bien, conservamos la categoría- y en el primer capítulo de esta tesis ofrecimos una definición y caracterización de la misma- aclaramos que lo hacemos porque es una expresión activa dentro del circuito y además porque los tres músicos se autoadscriben a ella.

Así como sucede con el rock indie, tampoco podemos referirnos a las bandas de rock barrial local como un grupo con fronteras claras ni estáticas ni con rasgos estéticos fijos y plenamente compartidos. Los límites no solo son difusos, sino que son porosos, por lo que los mismos actores muchas veces pueden entrar y salir de esas categorías para ubicarse en otras, o para no ubicarse en ninguna. Sin embargo, conservando el uso de la expresión, definimos a las bandas de los tres músicos nombrados a partir de una serie de rasgos en común que permiten pensarlos como parte de una escena¹⁷⁴ estética barrial.

Las bandas de Bruno y Rober pueden caracterizarse musicalmente por un sonido *stone* y una formación clásica (voz, guitarras, bajo y batería), mientras que la banda de Julián incorpora a su sonido tambores y cajones de percusión, un saxo, una trompeta y un teclado, y musicalmente es una banda que ha sido definida más como cancionera que por su sonido: el protagonismo central lo tienen las letras. En las bandas de Bruno y Rober, en cambio, la melodía y sobre todo las guitarras ocupan el primer plano. La banda de Julián es la única de las tres que incorporó otros elementos musicales y coqueteó con otros géneros. En síntesis, mientras los grupos donde participan Bruno y Rober están claramente identificados con un rock and roll *Stone*, la banda de Julián compone canciones con elementos de chacarera, candombe y ska, acercándose más a ser una fusión entre rock y música latinoamericana.

Más allá de las semejanzas o diferencias sonoras, las tres bandas poseen algo que permite pensarlas (y pensarse) en conjunto. Como vimos, la expresión rock barrial nació para agrupar un fenómeno que sobrepasaba la dimensión musical y, en este sentido, hacía alusión a un cambio con respecto al rock nacional clásico en el clivaje social y geográfico (Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a, 2006b), pero también a un conjunto de características referidas al público, al sonido y la letra de las canciones, a los valores pregonados y a los recitales, entre otras. En este sentido, las tres bandas con las que trabajamos poseen características que permiten pensarlas como parte de una escena estética barrial: en primer lugar, en consonancia con lo que Pujol (2007b) describió para

¹⁷⁴ Si bien en el capítulo anterior presentamos los motivos por los que no utilizaríamos la noción de escena para construir nuestro objeto de estudio, en este capítulo la utilizaremos para referir tanto al rock barrial como al indie, entendiendo a esta en los términos de Straw (2006) tal como lo mostramos en el capítulo anterior. Así, en conjunción con los objetivos de este capítulo, nos interesa señalar que en torno a ambos estilos musicales se constituyen escenas que son más que un conjunto de bandas y que pueden pensarse como casos locales de escalas más amplias. Tanto para la escena barrial, como para la indie, brindaremos descripciones e historizaciones.

esta vertiente del rock, se destacan las letras de inspiración barrial¹⁷⁵ con giros del habla popular y un discurso musical de rango más bien limitado; en segundo lugar, en el desarrollo de los conciertos el público adquiere un tipo de protagonismo particular (Salerno, 2007); y en tercer lugar, el pogo y el baile son los elementos centrales de los recitales, junto al uso de banderas, cánticos de apoyo a la banda o de repudio a la policía y a los militares. Pero además, en la ciudad de La Plata el rock barrial asume características particulares. Por un lado, la escala de la ciudad favorece e incentiva el encuentro cara a cara con los músicos, y esto se constituye en una instancia valorada por los seguidores y calificada desde las ideas de “autenticidad”, “honestidad”, “humildad”. Por el otro, la escala también permite realizar rápidamente filiaciones tanto sobre los músicos y sus recorridos previos, como entre los seguidores, movilizándolo el término de familia para referirse a “las mismas caras” que se encuentran siempre y pudiendo chequear la antigüedad de los seguidores. Otras características que asumen los recitales de estas bandas en la ciudad es que la “fiesta” comienza horas antes de la fecha indicada: para estos grupos de seguidores es casi tan importante el show en sí como “la previa” en las veredas y calles aledañas a donde se realizará el show, donde empiezan los primeros cánticos y el flameo de banderas, al tiempo que se arroja pirotécnica, se prepara algo para tomar y llegan los colectivos con seguidores de otros lados. Otra característica es que el público, aunque casi en extinción, mantiene una estética ligada a la figura del *Stone* o *Rolinga*¹⁷⁶, o algún elemento que da cuenta de ella: un morral, una campera de jean con

¹⁷⁵ Esta impronta barrial en las narrativas del rock “chabón” se vio acompañada por otros lenguajes artísticos que también tematizaban la marginalidad en la década del noventa en nuestro país, como fue el caso del llamado Nuevo Cine Argentino. En sus inicios a mediados de los ‘90, el Nuevo Cine Argentino “coexistió también con una desgarradora transformación social, que profundizó las desigualdades y generó una sociedad excluyente, de la que este cine intentó dar cuenta. Hechas con un presupuesto relativamente bajo (...) en algunas películas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que en otras películas no pertenecientes al nuevo cine. Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje. Otras realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios (...) se percibe algo de la verdad. No sólo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos (...) Alguna de sus distintas oleadas mostró rasgos de anquilosamiento. En sus peores expresiones, las películas se volvieron más introspectivas, se encerraron, se regodearon en la repetición y agudización sin más de rasgos estilísticos, en la aceptación de que presupuestos chicos implicaban películas llenas de restricciones.” (Campero, 2009:7-8).

¹⁷⁶ Se vincula a los llamados “rolingas” con el estilo barrial del rock nacional o con el mal llamado “rock chabón”. Welschinger (2014) en una investigación sobre mujeres de sectores populares sostiene que lo *rolinga* o *stone* puede ser definido como un estilo popularmente conocido en las chicas por el flequillo recto hasta la mitad de la frente, campera y pantalones de jean gastados, parches cosidos en la ropa con la imagen icónica de la lengua roja que los Rolling Stones utilizan en la estética de sus discos y merchandising, collares y pulseras de hilo hechas artesanalmente, y pelo teñido de negro oscuro. Sin embargo, el autor advierte que el ser *rolinga* o *stone* (que en su investigación asumen sentidos distintos) es una disputa por la significación de la “autenticidad” de la participación en la “comunidad rockera” y por afirmar no sólo una estética sino también una ética: la de un modo particular de ser mujer y no por ello renunciar al

parches, flequillos, zapatillas de lona, remeras de bandas como *Callejeros*, *Los Gardelitos*, *Los Piojos*, *La Renga*, *Los Redondos* o *Sumo*. En cuanto a lo local, los seguidores de las bandas de Julián, Bruno y Rober son también seguidores de grupos como *Guasones*, *La Cumparsita* y *Don Lunfardo y el señor Otario*, tres de las bandas más antiguas relacionadas a esta vertiente. Por último, otro elemento que presenta esta escena es realizar distinciones con otros grupos a partir de las ideas de compromiso y aguante. Por ejemplo, en conversaciones con seguidores de la banda de Julián, aparecía permanentemente la descalificación a los seguidores de las bandas de indie platense utilizando expresiones como “pecho frío”, haciendo alusión a que ellos seguían a sus bandas preferidas a todos lados, siempre las apoyaban y que el acompañamiento no variaba en función de la popularidad de la banda, o del momento de éxito. Como veremos más adelante, estos valores de autenticidad, aguante y compromiso aparecerán en el discurso de Bruno para distinguirse de la escena indie de la ciudad.

Lo que se desprende de la enumeración de características que presentamos anteriormente es que la etiqueta de “barrial” estaría dada más por características y comportamientos del público, que por elementos propios de los músicos. En este sentido, debemos decir que hay muchas bandas que musicalmente se asemejan a las de Julián, Bruno y Rober pero su público tiene características distintas. En este sentido, la categoría de rock barrial, y como veremos también la de indie, aluden más a escenas estéticas porosas que a rasgos sonoros de las bandas.

Además de las características señaladas, los relatos de Julián, Bruno y Rober permiten agruparlos a partir de un enojo compartido por sentirse excluidos, ninguneados y desconocidos por un sector de la prensa de la ciudad. Los tres músicos aseguran no haber sido tenidos en cuenta por algunos medios de comunicación tanto gráficos como radiales. Pero la narración sobre este enojo también tiene otro punto en común en los tres relatos: la afirmación de haber hecho el camino solos, refiriéndose específicamente a no haber contado con el apoyo de la prensa de la ciudad para difundir sus proyectos. De lo que los músicos acusan a la prensa es -parafraseando a Tilly (2000)- del acaparamiento de oportunidades. El reclamo de los músicos tiene los mismos componentes que señala el autor para estas situaciones: la existencia de un grupo que conforma una red distintiva, que maneja recursos valiosos y que produce creencias y prácticas que sostienen el control que la red ejerce sobre los recursos.

reconocimiento y a la posibilidad de participar legítimamente de los rituales festivos del rock (el pogo, las banderas, las bengalas, los viajes, las drogas, etcétera).

Bruno está convencido de la monopolización de recursos con respecto a los medios de comunicación por parte de algunos actores. Además, su enojo tiene que ver con que sostiene que, siendo una de las bandas con mayor trayectoria de la ciudad, en ningún momento fue convocado por estos medios para realizarle una entrevista, darle una portada en el diario de rock local, o invitarlo a formar parte de un festival de los que solían organizar desde la frecuencia radial universitaria. Según su perspectiva, estos medios que él acusa de acaparar recursos son la *Radio Universidad* y el diario de rock *De Garage*. Además, vincula a estos medios de comunicación con ciertos actores ligados a la escena del indie local. De este modo, Bruno sostiene lo siguiente

“(…) El indie... está todo bien con el indie pero es bastante fante también ¿viste?, además el indie está gobernado por todo lo que es un clan bastante truco... de Radio Universidad, De Garage, y todo eso... el clan Jalil que... que es pura espuma, que son sectarios, que es todo entre ellos y ¿Qué hacen? Nada... no hay ninguna de esas bandas que viva de eso, que haya triunfado con eso... y tienen algunos medios, entre ellos tienen algunos medios de publicidad acá ganados en la ciudad, como te decía, como Radio Universidad, el diariquito ese De Garage, pero ahí ¿entendes? Porque es como una comuna, como un clan (...).”¹⁷⁷

El relato nos deja ver varias cuestiones que nos interesa destacar. En primer término, aparece la idea que mencionamos anteriormente sobre que algunos medios de comunicación estarían manejados por un grupo de actores. En segundo lugar, ese grupo de actores que manejaría medios de comunicación como la *Radio Universidad*, y el diario de rock *De Garage* tendrían dos características centrales: por un lado, estarían en vinculación a la vertiente indie del rock local; por otro lado, ese grupo asumiría características de “clan”, “comuna”, o “secta”. De este modo, Bruno argumenta que este grupo cerrado y homogéneo no le da espacio en los medios de comunicación porque recae sobre él y su banda una estigmatización “por no ser del palo indie”¹⁷⁸, pero también por una supuesta intención de estos actores de querer identificar al rock platense con la vertiente indie, en detrimento de otras corrientes.

Sin embargo, este sentimiento de exclusión que cobra materialidad en los argumentos de enojo de los músicos con respecto a un sector de la prensa de la ciudad, da cuenta de una disputa que sobrepasa esta dimensión. Los argumentos que desarrollan

¹⁷⁷ Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014

¹⁷⁸ Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014

Julián, Bruno y Rober nos permiten ver que ese reclamo es expresión de un enojo que tienen con actores que ellos vinculan la escena indie de la ciudad. En este sentido, en el relato de Bruno, cuando refiere a un grupo de actores nombrados bajo la etiqueta indie, se integra a cronistas y periodistas, pero también a bandas, gestores y medios de comunicación. En su relato se despliegan operaciones de construcción de alteridad y de producción de fronteras (o cierre social): “los otros” serían los indies que aparecen, guiándonos por las expresiones que usa el músico, como un grupo cerrado, homogéneo y aislado.

Ahora bien, como mencionamos anteriormente, utilizar la etiqueta indie implica también asumir que la expresión se presenta difusa y amplia. Si bien la categoría comienza a ser utilizada a principio de los años dos mil para referir a una escena anclada en un trípode geográfico formado por La Plata, Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, inspirada en el rock alternativo estadounidense de los años ochenta y noventa (Igarzabal, 2018), con el paso de los años a medida que la escena se diversificaba la categoría aumentaba su carácter limitante.

Igarzabal (2018) asocia el auge del indie con el panorama post Cromañón y las dificultades para tocar en vivo, con la crisis de las grandes discográficas y con la explosión de Internet ofreciendo redes sociales, plataformas de descarga y escucha de música y la posibilidad de grabar discos en estudios hogareños. Según su punto de vista, lo que denomina como sonido indie, refiere a una cultura que comenzó a importarse en los años noventa, sumándole características locales.

“[Había un cierto tipo de bohemia, unos años hechos en Puán, ropa de feria americana, mucho cine arte (colas en los primeros BAFICI), coqueteo con el arte y la fotografía, (...) poesía maldita, la actitud *lo-fi* (...) desdén por la política, heteroflexibilidad, casetes grabados y CD-R (...) coleccionismo de fetiches vintage, paseo por la galería Bond Street, videos caseros en VHS y la atmósfera de cuelgue porteño que documentó Martín Rejtman en sus películas] tipifica el crítico Pablo Schanton.” (Igarzabal, 2018: 26-27)

Para el caso de la ciudad de La Plata, Boix (2015b) ubica al indie dentro de la escena independiente, y lo define como

“un conglomerado de redes de trabajo colaborativo y generalmente autogestionado y orientado a la actividad musical, que cuenta con escasos lugares físicos propios y específicos para localizarse y que se desarrolla durante el período escolar (de marzo a diciembre), acompañada

de variadas producciones estéticas, más o menos comercializables. Esta escena tiene a los estudiantes universitarios como principal agente prosumidor, tanto en lo que refiere a la producción estética en su más amplio sentido, su comunicación a través de distintos medios (redes sociales, radios comunitarios y universitarias, revistas, fanzines, secciones especializadas en los periódicos locales, etc.) y su consumo.” (2015b: 72-73)

En esa línea la autora sostiene que no muchos pueden asegurar si el indie es un género musical, un estilo estético, una moda o una forma de vestirse, pero sí que ha devenido en un referente relativamente central en las revistas de cultura rock y en los suplementos culturales de producción y circulación nacional, los blogs, las redes sociales y las conversaciones en círculos universitarios modulados por sensibilidades artísticas. Cada vez menos referida a un sonido -las bandas emergentes que son identificadas como indies se alejan musicalmente de las primeras bandas indies- coincidimos con Boix (2015b) en que dicha categoría de identificación y autoidentificación ha sido bastante generalizada como recurso y está en permanente redefinición.

Tal como afirmamos para el caso del rock barrial, en esta investigación utilizamos la categoría indie con las precauciones señaladas, asumiendo que en la ciudad de La Plata “lo indie” refiere más a una escena estética que a un sonido en particular. En este sentido, el paso de los años trajo como resultado una categoría que funcionaba cada vez más como un recurso para distinguirse de otros, antes que para autodefinirse. Por ejemplo, ya para el año 2008 algunos periodistas se hacían preguntas sobre los límites y alcances de la categoría. Así, un cronista del Suplemento No de *Página 12* escribía lo siguiente:

“‘Estamos asistiendo al nacimiento del indie chabón’, dicen que dijo Martín Mercado, responsable del sello Estamos felices y guardián del indie a la vieja usanza, cuando el año pasado -durante el clásico festival de La Noche de los Museos- presenció a una horda de fanáticos de El Mató a un Policía Motorizado desbordar las rejas de la organización para abalanzarse sobre Chango, el entrañable y carismático cantante de la banda. Una reseña de la Rolling Stone lo registró con precisión: lo que hasta ese momento había sido un apacible festival indie (...) mutó -en cuestión de segundos- de civilización a barbarie cuando El Mató tomó la posta y emprendió esa seguidilla de ruidosos hits con corazón del barrio (...).”¹⁷⁹

Y continuando esta misma línea, el periodista afirma y se pregunta

¹⁷⁹ Strassburger, J. M (5 de junio de 2008). Llega el indie cabeza. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-05.html>

“Bandas que se catalogan como indies, pero que hablan de la amistad, el barrio o los vaivenes cotidianos, y que remiten a Pappo o Luca Prodan antes que a Cerati, Melero o Virus. Recitales que ya no se viven en trance o abúlico silencio sino bajo la traspiración del pogo, los cantitos tipo hinchada y las montañas humanas sobre el escenario. Canciones que se acercan más a la desprolijidad y la frescura del noise y el lowfi americano que a la sofisticación y la delicadeza de la tradición pop británica. ¿Indie barrial? ¿Indie chabón? ¿Indie... cabeza? (...) Síntesis inesperada de dos términos -la cultura alternativa y la experiencia popular- que, hasta ahora, parecían divorciados. (...) ¿Qué pasó? ¿Cómo fue? ¿Al fin el indie se anima a ser callejero, desprolijo o popular?”

De este modo, las categorías de rock barrial y de rock indie ilustran procesos de resignificación entre el momento en que comienzan a usarse y el paso de los años. Asimismo, se muestran como expresiones de escenas estéticas que sobrepasan la dimensión musical, imposibles de caracterizar a partir de un grupo de valores y características fijas y preconcebidas. Teniendo en cuenta que ambas categorías se encuentran en un permanente proceso de resemantización y que dan cuenta de escenas estéticas variadas, veremos a continuación que recursos, diacríticos y mecanismos se ponen en acto en los discursos de Bruno, Julián y Rober para incluirse en la escena barrial y distinguirse de los indies.

5.3 La temporalidad como criterio de legitimación

Bruno se enoja porque se siente excluido y despliega un argumento que funciona como vaivén entre un sentimiento de no reconocimiento por parte del sector de la prensa mencionado y la afirmación de que ni él ni su banda los necesitarían, porque ellos tienen otras cosas que lo respaldan como los años de trabajo y de historia. De este modo, Bruno realiza una construcción de la temporalidad como criterio de legitimación para afirmar que “yo ya soy mucho más superior, muchísimo más superior a todo eso ¿entendés? por una cuestión de tiempo, de años, de trabajo, de historia (...) todo lo que es ese clancito indie, esas banditas indies, me parece bastante... que, si bien está de moda, me parece bastante inferior”¹⁸⁰.

Así Bruno señala que el indie está de moda, que es una corriente que va a pasar. Julián y Bruno apelan al criterio de temporalidad al interior del circuito de rock platense para caracterizar a los indies como un grupo de “oportunistas”, a quienes ellos vieron llegar porque ya estaban en el circuito. En este sentido, Igarzabal (2018) a través de los relatos que recoge de músicos indies tanto locales como porteños y del conurbano da cuenta de

¹⁸⁰ Entrevista realizada a Bruno, mayo de 2014.

una escena en donde “en 2004 todavía reinaba el rock barrial y no había público indie. No existía (...)”¹⁸¹. Con esto queremos decir que Julián y Bruno no solo presenciaron la llegada y el crecimiento de lo que Igarzabal (2018) denomina como sonido indie, sino que se sintieron fuertemente desplazados por ellos. “(...) una entrevista del Suplemento Sí! a Guasones [banda de rock platense nacida a principio de los noventa y vinculada a la vertiente barrial], antes de llegar al Luna Park en 2009, daba cuenta de cómo iba creciendo el fenómeno platense y cómo algunas bandas grandes de la ciudad estaban descolocadas” (Igarzabal, 2018:80). El mismo autor muestra como para esa época se hablaba del indie como el fenómeno del rock platense y tanto en diarios de tirada nacional como en suplementos culturales las bandas de indie ganaban cada vez más protagonismo y obtenían también la bendición de los músicos platenses consagrados como Marcelo Moura de *Virus* y Manuel Moretti de *Estelares*.

En esta línea, uno de los organizadores de la primera edición del *Festipulenta*, un festival realizado en la ciudad de Buenos Aires en febrero y marzo de 2009 cuya la grilla estaba integrada por bandas indies, refiriéndose a la motivación para organizar dicho evento sostenía que “había una clara intención cultural de instalar una escena: queríamos mostrar que había otro mundo posible”¹⁸². Mientras que Jo Goyeneche, cantante de *Valentín y los Volcanes*, quien compartió bandas en su adolescencia con Santiago Barrionuevo, ahora líder de *El mató a un policía motorizado*, afirmaba “nosotros venimos todos de la misma escuela. Somos los perdedores, esta es la revancha de los marginados”¹⁸³.

Los testimonios que recoge Igarzabal (2018) en su investigación dan cuenta de un sentimiento común: los músicos de las bandas indies refieren a la existencia de un vacío, un hueco que excedía a la ciudad de La Plata, y que querían ocupar: “sentíamos que faltaba algo”¹⁸⁴, decía el cantante de *El mató a un Policía Motorizado*, en referencia al año 2002, momento en que la banda comienza a nacer; mientras que en esta misma clave otro músico, refiriendo al período posterior al acontecimiento Cromañón, sostenía que “la gente estaba esperando que apareciera algo nuevo, porque después de Cromañón estaba todo muy quieto. Hace rato que no aparecía algo alternativo que le llamara la atención al público”¹⁸⁵.

¹⁸¹ La frase citada corresponde a un relato del músico José Segundo, integrante de la banda *Los Sub* y fue extraída de Igarzabal (2018:30).

¹⁸² La frase citada corresponde a un relato de J. M Strassburguer y fue extraída de Igarzabal (2018:67).

¹⁸³ La frase citada corresponde a un relato de Jo Goyeneche, cantante de *Valentín y los Volcanes* y fue extraída de Igarzabal (2018:74).

¹⁸⁴La frase citada corresponde a un relato de Santiago Barrionuevo, cantante de *El Mató a un policía Motorizado* y fue extraída de Igarzabal (2018:47).

¹⁸⁵ La frase citada corresponde a un relato de Tom Quintan, cantante de *Go Neko* y fue extraída de Igarzabal (2018:48)

Igarzabal (2018), en la misma línea que el cronista de *Página 12*, afirma para el caso de La Plata que *El Mató a un policía Motorizado* fue la punta de lanza de una nueva generación que reivindicaba al rock alternativo y en sus presentaciones también tenía cierto espíritu barrial. “Las dos estéticas musicales de los noventa, siempre tan opuestas acá convivían sin culpa ¿El resultado? Post punk en jogging, con un público que arengaba y comulgaba con el show” (2018: 34).

Sin embargo, Bruno y Julián no vivieron ese proceso como lo expresa Igarzabal (2018). Sus relatos dan cuenta de haberse sentido empujados del circuito de rock platense que ellos habitaban previamente. Los músicos plantean como problemática la llegada de esta nueva generación que, si bien ya existían algunas experiencias de rock indie en la ciudad desde principios del dos mil, lo sucedido en Cromañón y las políticas implementadas luego de este suceso¹⁸⁶, entre otros factores, funcionaron como un catalizador del sonido indie. Al tiempo que las bandas ligadas a esta vertiente crecían y encontraban en este nuevo circuito la posibilidad de realizar presentaciones, las bandas emparentadas al rock barrial perdían lugar frente a un nuevo formato que los excluía por condiciones estructurales y la imposibilidad de realizar presentaciones en lugares pequeños y bajo modalidad acústica, pero también frente a lo que Semán (2006a) denomina como venganza social: una operación basada en críticas ofensivas¹⁸⁷ que recibió el rock barrial luego de lo sucedido en Cromañón, por parte de periodistas, críticos y músicos.

¹⁸⁶ En la ciudad de La Plata “luego de la noche del 30 de diciembre de 2004 la situación cambió. A partir del acontecimiento Cromañón se puso en práctica un operativo de control que tenía como objetivo inspeccionar los distintos lugares en donde se realizaban shows y clausurar todos aquellos que no cumplieran con ciertas reglas. De esta manera, se cerraron numerosos lugares que no contaban con las condiciones reglamentarias. Así, los centros culturales y clubes barriales fueron los más desfavorecidos frente al operativo de control, en tanto, no presentaban una situación económica propicia para afrontar reformas estructurales de los espacios, así como para equiparse con extinguidores, señalización, luces de emergencia, entre otras cosas. En una situación similar se encontraron ciertos bares y locales pequeños que tuvieron que enfrentar reformas, realizar modificaciones, gestionar la nueva habilitación, recibir inspecciones de control urbano y bomberos. También para estos espacios significó un costo. Algunos debieron cerrar sus puertas por un tiempo hasta lograr reunir las condiciones necesarias para obtener la habilitación, y otros directamente no pudieron reabrirlos por diferentes motivos.” (Cingolani, 2013). Para profundizar sobre las consecuencias de las políticas de control y habilitaciones en el post Cromañón en la ciudad de la Plata remitirse a Cingolani (2011)

¹⁸⁷ Semán (2006a) señala como una de las primeras reprensiones la acusación de no pertenecer propiamente al mundo del rock. El mismo autor sostiene que, luego de lo sucedido en Cromañón, los rockeros que se distanciaron del rock chabón o protagonizaron las críticas contra el género, inscribieron la existencia del mismo en la historia general de la decadencia de la nación. Según la perspectiva del autor, los críticos del rock chabón alían las consideraciones estéticas y las históricas. “Identificando su gusto con la categoría más elevada del canon social y a ésta con la evolución óptima y no con una construcción social, justifican la estigmatización del gusto de los otros y su descripción como expresión de decadencia social. (Semán, 2006a: 76)

Desde esta perspectiva es que Julián y Bruno se posicionan como los que ya estaban en el circuito y se enmarcan de esta manera dentro de una tradición previa, distinguiéndose de las nuevas generaciones de músicos indies que comienzan a ganar cada vez más visibilidad y más lugar dentro del circuito de rock local en la primera mitad de los años dos mil, el cual también va transformando sus referencias pasadas (recuperación de Virus) De este modo, Bruno define a esta nueva generación como “una ola que dura muy poco también, nosotros venimos de antes, nosotros venimos de mucho antes, ya vimos pasar un montón de olitas así que aparecen y después desaparecen.... así que somos amigos de los auténticos digamos, ¿viste? de los *originals* (...)”.¹⁸⁸ Mientras que Julián sostiene lo siguiente

“¿Dónde estaba toda esta gente? Muchos me parece que no se habían dado cuenta ni que les gustaba la música (...) Habrá quienes han descubierto que tenían un contexto favorable para hacer lo que antes no podían hacer. Habrá habido quienes se dieron cuenta de que existía la música después de Cromañón. Y habrá habido quienes se han *aggiornado*, también. Estos periodistas sí que no sé qué hacían antes, la verdad que no sé... estarían escuchando música de afuera, leyendo la *Rolling Stone*.”¹⁸⁹

En los discursos de Julián y Bruno aparecen permanentemente apelaciones al criterio de temporalidad como estrategia de legitimación dentro del circuito, generando un diacrítico que enfrenta a los viejos -que aparecen en el relato de Bruno como los persistentes, “auténticos” y “originals”- con los nuevos, esa “olita” efímera.

Diversos estudios (Semán y Vila, 1999, 2008; Benedetti, 2001; Ochoa, 2002; Semán, Vila y Benedetti, 2004; Alabarces, 2008; Salerno y Silba, 2005; Garriga y Salerno, 2008; Semán, 2006a, 2006b; Citro, 2008, Salerno, 2008a, 2008b; Vigliota, 2012) han mostrado que ese diacrítico está presente y opera en los circuitos de rock, especialmente entre los seguidores y aficionados de diferentes agrupaciones musicales. Sin embargo, el uso de este diacrítico no es exclusivo de este campo de estudio, sino que ha sido mostrado que opera en numerosos campos culturales y artísticos. Por ejemplo, Infantino (2013) explora la relación entre los establecidos y los recién llegados (Bourdieu, 1990; Elías, 1998) mostrando para el caso del circuito circense de la ciudad de Buenos Aires de la década del noventa una idea que afloraba sobre los viejos y los nuevos, en donde los viejos aparecían como los dueños de la tradición. En ese caso en particular los viejos eran

¹⁸⁸ Entrevista realizada a Bruno, mayo de 2014.

¹⁸⁹ Entrevista realizada a Julián, octubre de 2014.

los maestros del circo y los nuevos los aprendices, y, como sostiene Infantino (2013), quien analiza ese vínculo en términos de generaciones, la relación entre ambos grupos a principios de los años noventa estuvo caracterizada por críticas de los nuevos hacia los viejos, “pero también por valoraciones nostálgicas de esos saberes propios de una modalidad artística trashumante que solo ‘los viejos’ habían vivido” (2013:106).

Nuestro caso presenta dos diferencias con lo que encontró Infantino (2013) para el caso del circo porteño. En primer lugar, no fueron los establecidos sino los recién llegados los que comenzaron a tener cada vez mayor legitimidad al interior del circuito, y es justamente frente a esta situación que los músicos que presentamos sitúan sus reclamos; y en segundo lugar, los nuevos, la “generación indie” no valora demasiado de los viejos, operando una selección en la tradición local del rock, olvidando a la mayoría de las bandas de los noventa y recuperando experiencias anteriores¹⁹⁰. Tal como muestran los relatos que citamos anteriormente, los músicos indies refieren a la existencia de un vacío y además se descalifica a la época hegemonizada por el rock barrial a partir de caracterizarla como una época gobernada por el paradigma del éxito, en donde se esperaba que una discográfica te descubra y donde primaba la pose del rockstar.¹⁹¹

Norbert Elías (1998) -quien nos permite pensar a nuestros actores en clave relacional- analizó en *Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados* el caso de la configuración de una pequeña comunidad urbana inglesa, en donde identificó distintos aspectos de lo que él denomina como figuraciones universales. Para este caso en particular, el autor señala que en esta comunidad la figuración asume la forma del tipo establecidos-marginados, operando allí un sentimiento de superioridad de un grupo por sobre otro fundamentado en la dimensión temporal del establecimiento y en la cohesión social que esa diferencia temporal posibilita en comparación con los recién llegados, quienes no conocen la localidad y tampoco se conocen entre ellos. Así, quienes se encontraban hace mayor tiempo en el territorio habían logrado conservar los cargos en las instituciones (consejo zonal, iglesia, club) frente a los recién llegados que eran

¹⁹⁰ La prensa vinculada a la escena indie parece no valorar a los “viejos”, es decir a aquellas bandas identificadas como de rock barrial de finales de los años noventa. Pero sí valora y resalta elementos de bandas de la década del ochenta y principios de los noventa, y de las primeras generaciones de bandas de rock platense, mostrando un vínculo particular con la tradición como analizamos en el primer capítulo de esta tesis. De este modo, cabe agregar que de los setenta y nueve números publicados por *De Garage* durante su período de existencia (2007-2014), veinte números de dicho diario tienen en su tapa a bandas “viejas” a las que sí se valora y reconoce, entre las que encontramos las ediciones especiales que rememoran a *Virus* y *Los Redonditos de Ricota*, a *Peligrosos Gorriones*, *Mister América*, y *Las Canoplas*, entre otras.

¹⁹¹ La frase citada corresponde a Nicolás Igarzabal, en una entrevista realizada por Majlin, B. (19 de abril de 2018). Generación indie. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/109055-generacion-indie>

definidos como extraños por los establecidos, pero también por ellos mismos. Elías (1998) sostiene que lo que se veía como la capacidad de un grupo de colocarle a otro la marca de inferioridad humana y de lograr que éste no se lo pudiera arrancar, era función de una figuración específica que conforman los dos grupos conjuntamente. Según el mismo autor, los diferenciales de poder a los que se suele recurrir como la clase social, la nacionalidad, la procedencia étnica o racial, la adscripción religiosa o el nivel de educación en esta comunidad no funcionaban. Y agrega que la diferencia principal entre los dos grupos era que uno era un grupo de antiguos residentes establecidos en la vecindad hacia dos o tres generaciones, mientras el otro era de recién llegados.

En nuestro caso de estudio también opera un criterio temporal para intentar legitimar la pertenencia al circuito, con la diferencia de que no son los que ya estaban sino los recién llegados quienes presentan mayor legitimidad y tienen acceso a la mayor cantidad de recursos disponibles, así como de capital específico. Bourdieu (1990) sostiene que en un campo los que poseen la posición dominante, los que tienen más capital específico, se oponen en numerosos aspectos a los recién llegados, a los que llegaron tarde, los advenedizos, que no poseen mucho capital específico. Sin embargo, en nuestro caso, nuevamente la situación es la inversa: los que poseen mayor capital específico en términos de manejo de acceso a locaciones donde presentarse en vivo, los medios de comunicación, visibilidad pública y difusión, no son los que ya estaban en el circuito, sino los “recién llegados”.

Además, son los “viejos” del circuito de rock platense y no “los recién llegados” como en el caso de Elías (1998), los que se sienten excluidos. Al mismo tiempo, en el caso del circuito de rock los “recién llegados” no sufren una estigmatización de parte del grupo de establecidos, como en el caso de la comunidad urbana inglesa, sino que son justamente los viejos los que denuncian haber sido estigmatizados y luego desplazados del circuito. Está claro, entonces, que el tiempo (lo nuevo y lo viejo) funcionan en nuestro caso como un criterio de clasificación e incluso como un recurso al cual apelar para intentar fundamentar una pretendida legitimidad (como hacen Bruno y Julián), pero no constituye un factor que impacte en la cohesión y, consecuentemente, en el establecimiento de diferenciales de poder entre los grupos.

5.4 Establecer un horizonte estético

Según Julián, esta estigmatización se vincula al acontecimiento Cromañón, que si bien significó, como ya mencionamos, un punto de inflexión en varios sentidos, en el

mundo del rock generó la marcación negativa de un grupo de músicos y público vinculados al rock barrial por parte de una crítica ofensiva que asociaba lo sucedido la noche del 30 de diciembre de 2004 a un conjunto de prácticas realizadas y valores asumidos por estos actores. Así, el músico entiende que el acontecimiento generó para las bandas vinculadas al rock barrial la pérdida objetiva de espacios donde poder tocar y darse a conocer, pero también y sobre todo el comienzo de una serie de ofensas, discriminación y expulsión del circuito por parte de actores vinculados a la escena indie del rock platense. En este sentido, Julián se mostró muy enojado durante la entrevista que compartimos. Así, desplegando una operación que Vila (1996) llamaría “establecimiento de hechos”¹⁹², expresaba que en el diario de rock *De Garage* no solo no le dieron nunca un lugar a su banda, sino que en una nota conmemorando un aniversario de Cromañón se mofaron de lo sucedido a partir de la ilustración de tapa que mostramos a continuación.

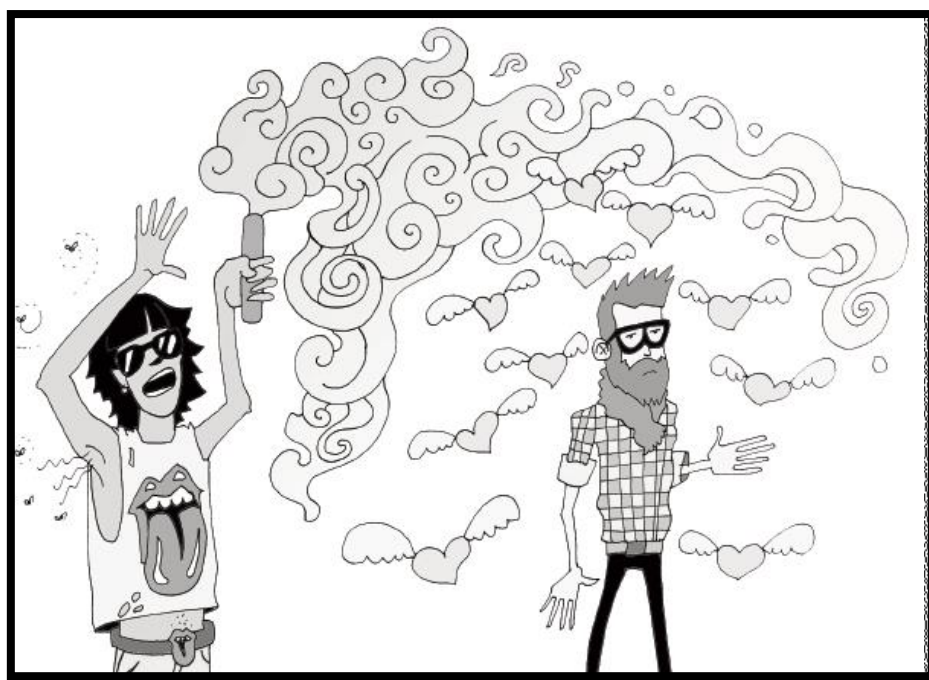


Figura N°27: Imagen que ilustra la nota titulada “Cromañón y después”. Diario de rock *De Garage* N°79, diciembre 2014. Pp. 18

¹⁹² Vila (1996) sostiene que en sus narrativas “para mostrar que los ‘otros’ tienen las propiedades negativas representadas en sus actitudes y conductas, o que ‘nosotros’ somos mejores que ‘ellos’, la gente prefiere apoyar tales reclamos con ‘evidencia’. Y las historias que contamos acerca de nosotros mismos y los ‘otros’ son presentadas justamente como ‘estableciendo los hechos’ que apoyan nuestras opiniones acerca de los ‘otros’, ya que tales historias reportan acontecimientos que la gente o ha presenciado o en los cuales ha participado personalmente.” (1996: 20). Y, además, el autor señala que lo que hace que las narrativas sean tan importantes en la construcción de las identidades sociales es su selectividad.

Como podemos ver en la imagen se representan dos personas: por un lado, una imagen que representaría a un rolinga y por otro, una imagen que remite a un estereotipo de hípster¹⁹³. La silueta rolinga vendría a representar a integrantes de la escena barrial y el hípster a las personas en vinculación a la música indie. En la gráfica, alrededor del rolinga vuelan moscas, mientras que alrededor del hípster flotan corazones. Sobre esta imagen Julián sostenía:

“Independientemente de quién tome la decisión, ahí en ese diario salió una nota hablando de Cromañón (...) y hay un rolinga con una bengala, lleno de moscas, y un hípster lleno de corazones. Me parece que cada cual está en todo su derecho de defender una línea editorial. Está bien, yo eso lo entendí. Lo que pasa es que hay que hacerse cargo de eso, y ellos nunca se quisieron hacer cargo. Disfrazan una amplitud que no pueden sostener, porque se les sale por los poros el asco (...)”

En este fragmento Julián incorpora un elemento que va a aparecer recurrentemente en esta sección y que es utilizado en numerosas oportunidades para justificar a quién le hacen notas o de quién pasan música en la radio. La línea editorial opera en este sentido como aquel marco que estipularía a qué bandas darles difusión y a cuáles no. Si bien Julián menciona que el diario de rock *De Garage* “está en todo su derecho de defender una línea editorial”, afirma que los responsables de ese medio no se hacen cargo de las implicancias que tiene sostener ese argumento. Pero el músico da un paso más, no solo sostiene que los cronistas no se harían cargo sino que “se les sale por los poros el asco”, dando cuenta de la hipótesis de Julián acerca de que el acontecimiento Cromañón fue la oportunidad que tuvieron determinados actores para expulsarlos del circuito con las críticas que emparentaban a la vertiente barrial del rock con la responsabilidad del incendio. ¿Qué es lo que les daría asco a estos actores? El músico introduce así, en

¹⁹³ Lamacchia (2016) vincula la música indie a una forma de vida con determinados gustos culturales. Ella sostiene que “(..) se fue creando un grupo de consumidores para esta música, mayormente ligada al rock, pop y folk o canción de autor, semejante a los “hipsters” de los '60. Como explica Reynolds (2010:37): ‘Desde el movimiento beatnik en adelante, se considera hipster al bohemio que se mantiene marginado respecto al American Way of Life, pero al día respecto a los fetiches culturales del momento.’” (2016:108). Por su parte, Estravis (2014), para el caso de la música independiente de la ciudad de Buenos Aires, afirma que la vestimenta de los jóvenes participantes de esa escena, a quién también refiere como hípster, “da cuenta de una posición económica acomodada y una atención a la moda de ese entonces, por ejemplo los anteojos de marco grueso y los buzos livianos, (...) y las marcas caras y modernas (Nike, Converse) (...) tenían un estilo entre descuidado y elaborado.” (2014:5) Para ampliar información tanto sobre el término como sobre la historia mundial de los hípsters remitirse a Pujol (2007b).

consonancia con el relato de otros músicos, la cuestión del gusto: hay algo que les gusta, algo que no les gusta y/o les da asco. Y esa elección configurada en torno al gusto sería fundamental a la hora de difundir a ciertas bandas en detrimento de otras. Así como Julián hablaba de un sentimiento de asco por parte de la prensa hacia ellos, Bruno profundiza en la dimensión del gusto

“Siempre fueron.... siempre tuvieron una bajada de línea, de una persona o dos, que son los dueños de todo ese circuito que justamente no les gusta el rock and roll, ¿entendes? Entonces... o sea, vas muerto, porque nosotros, una de las grandes influencias nuestras de nuestra banda es el rock and roll. Entonces, esto se dice llamar, fíjate que contradicción, se dice llamar Diario de Rock y a los directores no les gustan las bandas de rock and roll, fíjate lo tergiversado que está todo, lo pifiado que está todo... tenes que hacer un rock raro, ¿entendes? Ni te digo una banda de heavy, una banda de heavy no le dan ni pelota... tenes que ser rarito ¿viste? para que te den bola, ¿viste? Si un día salgo y me pinto los labios y me pongo... y me pongo un look, y voy a tocar y me pongo un look y desafino la guitarra un poco a propósito y canto una letra toda intergaláctica quedate tranquila que capaz me dan bola, y a mí me chupa un huevo que me den bola por eso, ¿entendes?”¹⁹⁴

Bruno no menciona nada acerca del post Cromañón y sus implicancias en el circuito de rock local, pero pone énfasis en señalar que, como a “los dueños” de ciertos medios de comunicación no les gusta el rock and roll, ellos no son difundidos. Y en el resto del fragmento citado muestra conocer la estética preferida por ese sector de la prensa: lo que él denomina como “rock raro”, vestirse con un look determinado, desafinar la guitarra y escribir letras extravagantes

Acompañando la imagen que mostramos anteriormente, Leandro de Martinelli, cronista de la nota, dedica algunos párrafos a contar cómo el acontecimiento Cromañón modificó el circuito de rock platense a partir de la clausura y cierre de lugares, simultáneamente dando lugar, según su punto de vista, a la explosión de las bandas de indie.

“La escena local surge a partir de un panorama nada favorable para las bandas pequeñas (...) se ve obligada a inventar recursos propios, a establecer modos distintos de circulación y a proponer un relato nuevo, acorde a necesidades de expresión y no a expectativas de lucro (...) Los referentes son bandas que tienen poco más de una década, como El Mató A Un Policía Motorizado, norma, Mostro! o Crema del Cielo. Le dicen “indie platense”, alguien bautizó a

¹⁹⁴ Entrevista realizada a Bruno, mayo de 2014.

la escena como si se tratara de un género musical, pero se trata en realidad de una categoría que describe menos un modo de organizar el sonido y más un ámbito de circulación: público, escenarios, medios, etc.” (De Garage, 2014)

Así, mediante ese fragmento podemos ver que, al tiempo que el cronista relata las condiciones en que se encontraba el circuito post Cromañón y cómo las circunstancias habilitan la implosión de un nuevo formato musical, también plantea la necesidad de “un relato nuevo, acorde a necesidades de expresión”. Así, se percibe que el cronista postula una relación directa entre los relatos de las bandas de rock y las circunstancias histórico-sociales, exigiendo una suerte de correlación entre los proyectos musicales y el momento histórico. De este modo, en la misma nota enfatiza esto sosteniendo lo siguiente:

“Por su parte el repliegue del rock barrial, desprestigiado y acusado públicamente de una tragedia que en realidad fue producto del consorcio político-empresarial, no tuvo su traducción local literal. Es decir, las bandas cultoras del género optaron por la persistencia, aún cuando la lírica barrial rockera empezaba a marchitar. En este punto surgen nuevas tensiones y el rock de la ciudad de La Plata parece refugiarse en una curiosa dicotomía: “barriales” versus “indies”. Es interesante avanzar brevemente respecto de esta dicotomía. En principio el rock barrial tiene, como cualquier otro género, fronteras difusas. Se trata de una estética difícil de explicar pero fácil de identificar: sobre todo a partir del imaginario que promueve. Es un rock que, a grandes rasgos, se describe como expresión legítima de la resistencia juvenil. Una suerte de “verdad musical” confrontada a los artificios del pop o, en este caso, del indie. Sin embargo pensar en un “rock barrial” de índole platense presenta una serie de inconvenientes. Es que hoy día los cultores más visibles del género son adultos de clase media, difíciles de identificar con aquellos jóvenes marginales del tercer cordón del conurbano bonaerense. La contradicción es que sus mensajes y performances aspiran a tener esa impronta marginal. Así, el hecho de que las expresiones vinculadas a ese género hayan encontrado dificultades para interesar al periodismo local profundiza aún más la dicotomía y se traduce en una suerte de “teoría de conspiración indie”, por la cual habría un plan sistemático, instrumentado por el periodismo especializado, para favorecer a ciertas bandas por encima de otras tensiones novedosas que vale la pena mencionar y revelan una escena distinta, que se ha ido corriendo de ciertos valores musicales hegemónicos para encontrar una identidad más acorde a la diversidad, que también es barrial. Que el rock haya perdido su dominio sobre otras expresiones, como la electrónica, la cumbia, el rock experimental o la canción rioplatense, habla de una ciudad que encontró el modo que pudo, quizás el más saludable, de tramitar el trauma de Cromañón.” (De Garage, 2014)

En este fragmento de la crónica de Martinelli afirma la existencia de la disputa entre indie y barriales y resalta nuevamente mediante un argumento de justificación el

repliegue del rock barrial sosteniendo que aquellos músicos que pertenecían a la vertiente barrial se alejan de “aquellos jóvenes marginales del tercer cordón del conurbano bonaerense”. Su argumentación reza lo siguiente: las circunstancias cambiaron, esos jóvenes que se enmarcaban en la vertiente barrial crecieron, y se alejan de aquel sujeto que encarnó el imaginario del rock barrial, por lo tanto ya no tienen nada que relatar. Así el cronista presenta la necesidad de un relato nuevo, como mostramos anteriormente, al tiempo que afirma que tramitar el trauma post Cromañón en la ciudad de La Plata exigió el corrimiento del rock frente a la llegada de nuevos géneros musicales. Sin embargo, líneas antes queda claro que de Martinelli no pone el ojo en todo el rock local, sino en la vertiente barrial del rock de la ciudad, porque al cambiar las circunstancias ya no tiene nada para decir y además, esos músicos hoy son adultos de clase media y se alejan de la imagen del joven marginal. De esta manera, al igual que en el primer fragmento de la nota que citamos anteriormente, el cronista vuelve a plantear la relación directa entre condiciones materiales- y la posición social que el sujeto ocupa allí- y el relato musical. En este sentido, la pretendida “verdad” de los barriales sería “falsa” y las atribuidas artificialidades de los indies serían “verdaderas”.

Así, se puede ver por un lado, la creencia en cierta teoría de la homología¹⁹⁵, exigiendo que el sujeto que ocupa determinada posición elabore un relato en relación directa a ese lugar, y si las posiciones cambian ese relato debe cambiar; y por otro lado subyace la idea de “verdad” que el mismo cronista menciona en su crónica. ¿Una banda de rock que presenta una estética barrial debe desaparecer porque ya no responde al imaginario del “joven marginal del conurbano”? ¿Debe modificar su relato porque carece de “verdad”? ¿Es entonces, según la perspectiva de de Marinelli, falso que una banda siga teniendo una estética barrial cuando las condiciones materiales y las posiciones de los sujetos se modificaron? ¿Las bandas de rock deben reflejar entonces la posición de los sujetos, para cumplir con el criterio de verdad que el cronista señala? De estas preguntas se desprende una respuesta: de Martinelli sostiene que sería esta falta de verdad o de autenticidad, porque según su perspectiva esos músicos no son lo que dicen ser, lo que justificaría el poco interés de la prensa.

En este sentido, lo que Julián lee como una teoría conspirativa basada en desplazar a los músicos de esta vertiente del circuito de rock burlándose de ellos, el cronista de *De*

¹⁹⁵ Con teoría de la homología hacemos referencia a un conjunto de lineamientos que postulan una conexión lineal entre expresiones culturales y las posiciones sociales de los actores. Podemos situar aquí a la teorización acerca del gusto de Pierre Bourdieu (1998) y los postulados acerca de cómo este se construye.

Garage lo entiende como una necesidad de nuevos relatos frente a la falta de autenticidad de los encarnados por la vertiente barrial del circuito de rock local.

Sin embargo, la postura de los cronistas del diario de rock *De Garage* no es homogénea. Refiriéndose sobre el mismo tema, Juan Ignacio Babino, cronista de ese mismo medio periodístico, introduce otra perspectiva diferente a la de Leandro de Martinelli, mostrando que frente a la sensación de Julián y de Bruno de enfrentarse a un supuesto bloque indie de la prensa, la misma presenta heterogeneidad y diversidad en sus posturas. De este modo, Babino advertía sobre los riesgos que para el periodismo musical puede conllevar “enamorzarse” mucho de un estilo o género musical determinado (Arias, 2015). En este sentido, afirma: “me parece que a veces pecó de indie, de respetar mucho eso de pertenecer a esa escena, de estar muy relacionados con el sonido y la música de Radio Universidad. *De Garage* casi cae en el error del ghetto [*sic*]. Por suerte no pasó, para mí esa tendencia se revirtió bastante en los últimos años”¹⁹⁶.

Así, mientras la nota de De Martinelli se posicionaba desde el lugar de la negación para referirse al rock barrial, esgrimiendo criterios de verdad y autenticidad sobre los cuales esa vertiente del rock local no tendría ya nada para decir, Babino introduce -en línea con lo hemos planteado anteriormente- la dimensión del gusto propio (del periodista y los medios) como factor que incide a la hora de difundir bandas. Asimismo, refiere que *De Garage* “pecó de indie, de respetar mucho eso de pertenecer a esa escena”, dando cuenta de las vinculaciones de *De Garage* con *Radio Universidad* y de la pertenencia de ambos medios a la escena indie, entramado al que precisamente cuestionan Bruno y Julián. Al introducir el factor del gusto, que va en sintonía a la cuestión de la línea editorial que planteaba Julián, Babino da lugar a comprender el enojo de los músicos con respecto a la poca o nula difusión que le daba el diario de rock.

En este sentido, vale señalar que si bien en los dos últimos años de *De Garage* se puede observar en las tapas una amplitud mayor con respecto a los personajes que se destacaban en años anteriores¹⁹⁷, persiste una tendencia que muestra que de veinte números del período 2013 y 2014 solo tres corresponden a bandas emparentadas con la vertiente del rock barrial: *La Smith*, *Don Lunfardo* y *el Señor Otario* y *La Caverna*. Para

¹⁹⁶ El relato citado corresponde a una entrevista realizada por Nicolás Arias (2015:68) a Nacho Babino para su tesis titulada “De Garage. Diario de rock. Periodismo contemporáneo de rock en La Plata. El caso de la Revista De Garage, diario de rock”, para graduarse en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58490>

¹⁹⁷ En el anexo N°3 de esta tesis presentamos una tabla mencionando el contenido de cada tapa del diario de rock *De Garage* para todo su período de existencia (2007-2014).

los años previos la presencia es incluso menor: mientras que durante el año 2013 hubo dos portadas destinadas a bandas de rock barrial, en 2007, 2010, 2011 y 2014 hubo una por año, y en 2008 y 2009 ninguna.

Los cambios que se observan es hacia el final del período de existencia de este diario de rock es que se incluyeron otros géneros musicales como tango, rap, heavy metal y folklore en algunas de sus portadas.¹⁹⁸ Si bien durante el 2014 dos de los diez números tuvieron a exponentes de estos otros géneros en su interior, solo uno fue encabezado por una banda de rock barrial, lo que muestra que si bien en cierto sentido, como sostiene Babino, el diario pudo haberse pluralizado incorporando a géneros musicales antes ausentes, continuó con el sesgo que señalan los músicos con respecto al rock barrial. Asimismo, si bien durante el 2014 dos tapas fueron para otros géneros, en el 2012 y 2013 les correspondió una en cada año, mientras que en el 2010 y 2011 ninguna tapa mostró a un exponente de otro género.

Con respecto a las bandas ligadas a la vertiente de rock barrial, a lo largo de todo el período se mantuvieron constantes, ocupando en consonancia con la distribución que mencionamos anteriormente, seis tapas. En este sentido, es fundamental destacar que la banda de Julián ocupó una de las tapas del diario; si bien al momento de entrevistarlo afirma no haber sido convocado nunca por el diario, la convocatoria fue posterior a nuestro encuentro. Al contrario, las bandas de Rober y Bruno no tuvieron nunca una nota de tapa, aunque sí tuvieron en una oportunidad un lugar en notas (no centrales) al interior del diario.

Otro dato para destacar es la relevancia que tuvieron en el periódico las bandas ligadas a la escena indie, así como las tapas dedicadas al rock del pasado. Con respecto a la primera clasificación podemos mencionar que si bien las portadas dedicadas a bandas cercanas al indie rondan entre veinticinco y treinta, ya que por los mismos matices que el género presenta dificulta tal encasillamiento. En ese sentido, vale señalar que no es intención de esta investigación colocar etiquetas a lo que consideramos que se corresponde o no con un estilo partiendo de un molde predefinido. El dato solo nos interesa por dos motivos: en primer lugar, en tanto vislumbra la tendencia del periódico a dar lugar a la escena cultural naciente en ese momento, priorizando ciertos grupos, temas y escenas sobre otros; en segundo lugar, muestra que el sentimiento de las bandas vinculadas al rock barrial posee un correlato empírico, obteniendo un lugar minoritario

¹⁹⁸ Cuando nos referimos a “tapas de otros géneros musicales” hacemos referencia a aquellas portadas destinadas a bandas que no se corresponden con el género rock.

en las portadas del diario. Con respecto a las portadas históricas¹⁹⁹ podemos afirmar que de un total de 79 fueron 20, mostrando como hemos afirmado en el primer capítulo de esta tesis que este periódico opera activamente en la construcción de la tradición del rock local, dando lugar a las bandas o momentos históricos que según su punto de vista fueron importantes y merecen una portada.

Más allá de los datos que ilustramos, es importante sumar otros dos elementos al análisis. En primer lugar, destacar que los cronistas del diario se posicionan desde la preocupación, se muestran interpelados por las críticas de estos músicos y no se desentendieron del asunto. En segundo lugar, debemos explicitar que *De Garage* fue durante su período de existencia el único medio gráfico de prensa de rock local, y que su momento de nacimiento coincidió con la etapa de efervescencia de la escena indie. Con esto queremos decir que al ser el único medio disponible generó expectativas en los músicos del circuito de rock con respecto a la posibilidad de ocupar un lugar entre sus páginas.²⁰⁰ Por otro lado, el nacimiento del diario en el año 2007 estuvo motivado por el contexto: en la ciudad, el circuito de rock presentaba cada vez más actividad, la emergencia de bandas en esa época fue notable, y el periódico apareció para mostrar lo que sucedía en la escena cultural platense -porque también dieron lugar a otros lenguajes artísticos- y allí las bandas indies no solo eran la novedad, sino que comenzaban a multiplicarse y a ganar cada vez más terreno sobre las bandas barriales, pero también sobre otros estilos de rock (más difíciles de ponerle etiqueta) y otros géneros musicales.

Asimismo el diario no conformó un bloque homogéneo, sino que participaba de él un numeroso grupo de periodistas, escritores, fotógrafos, cronistas vinculados al cine, al teatro, a la danza, nucleados por el interés de retratar la escena cultural. Además, los miembros de *De Garage* tenían una fuerte conexión con lo que en el capítulo anterior denominamos como ambiente universitario; las notas centrales se posicionaban desde el llamado nuevo periodismo y en su mayoría la participación en el diario era de sus primeras experiencias en el rubro (Arias, 2015).

¹⁹⁹ Con tapas “históricas” referimos a portadas dedicadas a efemérides en ocasión de algún aniversario o hito de bandas de la primera camada del rock platense como *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Virus*, pero también incluimos tapas que dan lugar a bandas de los ochenta y principios y mediados de los noventa que siguen en vigencia, o que ya no están en el circuito, o que se disolvieron y regresaron. Aquí incluimos las tapas dedicadas a *Estelares*, *La Secta*, *Guasones*, *Mister América*, *Peligrosos Gorriónes*, *Las Canoplas*, *Skay Beilinson*, entre otros.

²⁰⁰ Este suceso no es exclusivo del diario de rock *De Garage*. Las peleas entre los músicos de rock y la prensa no solo son frecuentes actualmente, sino que han estado presentes desde el comienzo de la prensa especializada.

De este modo, más allá de la cercanía entre algunas trayectorias de sus miembros, las posiciones descritas muestran que había diferencias y variabilidad entre ellos. En contraposición a de Martinelli, Babino no menciona una supuesta conspiración, ni tampoco elabora ninguna teoría sobre el fin del rock barrial, presentando en cambio una reflexión en torno a los reclamos y advirtiendo sobre los riesgos que para el periodismo musical puede conllevar enamorarse mucho de un estilo o género musical determinado (Arias, 2015).

En este sentido, el discurso de Babino se acerca al de Bruno, en tanto para él esta actitud de no darles difusión tiene que ver con una cuestión de gusto. Así el músico cree que como a los medios no les gusta el rock and roll, y su banda hace rock and roll, el diario no le hizo un espacio. De este modo, mientras el discurso de Julián se centra en la estigmatización que las bandas de rock barrial habrían sufrido luego del acontecimiento Cromañón, lo que generó entre otras cosas la exclusión de estas bandas de muchos espacios dentro del circuito y la nula difusión y reconocimiento por parte de la prensa, Bruno centra su discurso en el gusto como factor que prevalece a la hora de seleccionar a determinadas bandas sobre otras. En este sentido, Bruno no menciona la idea de una línea editorial como lo hace Julián, pero sí del gusto personal como dimensión central al momento de seleccionar bandas para difundir.

Como vimos en los fragmentos del relato de Bruno, otro de los blancos de su enojo es el periodista Oscar Jalil, acusado de gobernar un clan o una comunidad que estarían compuestos por miembros de Radio Universidad y/o del diario de rock *De Garage*. Por su parte, Jalil no se desentiende tampoco del reclamo, pero no se hace cargo de la acusación de dejar a determinadas bandas por fuera de manera intencional, al mismo tiempo que descarta la hipótesis de una disputa entre rock barrial y rock indie y la consecuente rivalidad materializada en la prensa. Además, se hace eco de los rumores que lo señalan a él como la figura que gobierna el clan, pero rápidamente la descarta sosteniendo que “seguramente también te habrán dicho que Juan [haciendo referencia a un periodista que ambos conocemos], que todos son hijos míos, que yo los crie así (...)”²⁰¹.

El discurso del periodista presenta vaivenes, desplazamientos y denegaciones. Por momentos argumenta que no hubo intencionalidad en dejar a determinadas bandas afuera y cita distintas instancias y eventos para mostrar que algunas de ellas fueran incluidas,

²⁰¹ Entrevista realizada a Oscar Jalil en noviembre de 2017.

pero al mismo tiempo afirma que la radio responde a una línea editorial. En ese sentido, Jalil sostiene que

“(…) acá en la radio nos ponemos un límite en ese aspecto para… como un límite a nuestro propio gusto y de ser más abiertos pero de por sí la radio tiene una estética, tiene una línea y que sé yo cuando hicimos el disco de Los Redondos yo quería sí o sí que estén Los Lunfardos, que es una banda que tiene ese perfil [barrial] y podría seguir nombrando un montón de grupos y tenemos una sección que se llama la puesta del día y suena todos los días un disco nuevo de una banda de La Plata salvo que suene muy mal o que sea algo que sé yo… a mí me parece que eso tiene que ver con una cuestión editorial (…).”²⁰²

De este modo, el relato de Jalil agrega otros elementos a los discursos de los otros dos periodistas. Asegura que tuvieron que ponerle un límite a sus propios gustos y en este punto se acerca a la reflexión de Babino cuando sostiene que no ponerle un freno a las preferencias personales puede generar un gueto. Pero por otro lado, afirma que la radio responde a una línea editorial y que además tienen una estética. En este sentido, es clave el relato de Jalil, porque afirma que la radio posee una línea estética y claramente no sería la representada por las bandas de Julián y Bruno. Sin embargo, aun explicitando esto, en otros momentos del relato Jalil afirma que “(…) nosotros… la radio agita, difunde, pero no logra definir, es decir, no fue que porque en Radio Universidad pasaban *El Mató* [haciendo referencia a la banda *El Mató a un policía motorizado*], *El Mató* triunfó (…).”. En este sentido, si bien asume la existencia de la línea estética de la radio, por otro lado se quita responsabilidad argumentando que la prensa no influiría en el éxito de las bandas, sino que simplemente se encargaría de la difusión. Jalil desplaza así el eje de su relato desde la cuestión del gusto y la línea editorial a la no responsabilidad de la prensa por el éxito de las bandas. El argumento de Jalil reza la siguiente pregunta: ¿para qué quieren ser difundidos si eso no les garantiza el éxito? Sin embargo, el reclamo de los músicos justamente se basa en un pedido por ser difundidos. Bruno y Julián sienten enojo con estos medios de comunicación por no haberles hecho un lugar para la difusión de sus proyectos musicales, pero en ningún momento exigían que la prensa les garantice el éxito.

Asimismo, si un momento Oscar Jalil le otorga peso a la línea editorial, en otro momento se lo quita, relativizando ese argumento con la cuestión del vínculo entre difusión y éxito, pero también cuando sostiene lo siguiente:

²⁰² Entrevista realizada a Oscar Jalil en noviembre de 2017.

“(…) y siempre cuando organizábamos [algún evento] para tratar de que este gusto no nos... no sea como la cuestión dominante o que... no se... cada... hicimos no sé 17 outlets [evento que organizaba la radio] y nunca repetimos una banda y creo que... no sé (...) en general tocaban la mayoría de las bandas de La Plata capaz que no tenemos... eh... no se... acá en la radio cada programa tiene su musicalizador y no se... en *El Cubo Mágico* Pablo [Pablo Reffi, conductor del Programa El Cubo Mágico, transmitido por *Radio Universidad*] pasa a todas las bandas y a él le gusta eso y ser amigo de los músicos y eso yo no creo en eso... me parece que (...).”²⁰³

Así, por medio de vaivenes, desplazamientos y no pocas denegaciones (“sí, pero...”) el periodista termina explicando que más allá de que la radio tenga una línea estética, cada programa tiene su musicalizador y, por lo mismo, hay otros programas que “pasa a todas las bandas”.

Finalmente, nos interesa destacar dos cuestiones. En primer lugar, que si bien señalamos a lo largo de esta sección distintos elementos que muestran posiciones diversas en los argumentos en torno a la inclusión/exclusión de las bandas de rock barrial de ciertos medios de comunicación de la ciudad, entendemos que más allá de estas posiciones en torno al gusto, a las líneas editoriales y/o a las opiniones sobre el fin de algunos relatos musicales, hay ciertas inercias ancladas en relaciones, vínculos, redes, que tienen el efecto de seleccionar e incluso subordinar sin ser explícitamente excluyentes. En segundo lugar, y en relación a estas mismas inercias, es necesario afirmar que tanto músicos como periodistas muestran variaciones y matices en sus argumentaciones. Ninguno de los actores funciona como parte de un bloque homogéneo que brinda explicaciones idénticas frente a lo sucedido. Todos son interpelados y no se desentienden de los reclamos y de los argumentos críticos hacia ellos, de eso no quedan dudas. Sin embargo, los relatos presentan diferencias entre sí. Del lado de los periodistas los tres presentan estrategias discursivas centradas en el gusto, en las líneas editoriales de los medios en donde trabajan o en la anulación de ciertos relatos musicales para legitimar otros. Del lado de los músicos todos coinciden en el reclamo por la exclusión de parte de la prensa, pero mientras Bruno centra su relato argumentando en torno al gusto de los periodistas de *Radio Universidad* y del diario *De Garage*, Julián moviliza categorías de identificación en torno a estilos musicales para anclar sus diferencias de clase. En este sentido, el músico recurre a la clase para diferenciarse y explicarse. Y en este sentido, el periodista Leandro de Martinelli realiza una operación similar cuando busca relacionar estilos musicales a posiciones de

²⁰³ Entrevista realizada a Oscar Jalil en noviembre de 2017

los actores en el espacio social y plantear hipótesis en torno a la correlación y la homología. Si bien entendemos que no existe una relación mecánica entre estética y posición de clase, observamos que los actores recurren a esta operación activando categorías de autoadscripción y de heteroadscripción para situar y fundamentar sus diferencias de estilo como expresión de diferencias de clase, realizando así una operación de sociología espontánea o sociologización.

5.5 Merecer el escudo

Como mostramos en las secciones anteriores, Bruno insiste reiteradas veces con la cuestión del reconocimiento, aludiendo no sentirse reconocido por la prensa local, pero también estableciendo algunos criterios que indicarían cuáles bandas merecerían tener reconocimiento. En este sentido, en relación a su demanda de difusión hacia el diario de rock *De Garage* Bruno expresa lo siguiente: “gracias a dios no tengo que publicitar un aviso porque tengo trabajo igual, y por eso decido no publicar ahí, pero si yo publicara un aviso de mi banda ahí, quedate tranquila que a mi banda le van a dar más bola, directamente, ya, de una”²⁰⁴. Aquí Bruno inserta la dimensión económica cuando sostiene que si él hubiese publicitado algún aviso en el diario, a modo de patrocinador, por ejemplo difundiendo la sala de ensayo y grabación de la que es dueño y alquila a distintas bandas, lo llamarían para incorporarlo al corpus de bandas de las que se sacan notas, crónicas o reseñas. En este sentido, es importante destacar que Bruno, con sus afirmaciones sobre los patrocinadores y el dinero que invierten las bandas, plantea un vínculo directo entre inversión económica y el aumento de posibilidades de difusión.

En ésta misma línea, Rober decía que “deseo tener tiempo, plata y recursos para hacer una revista de rock, pero de rock and roll de verdad, porque acaparan todo, entonces no nos queda donde mostrarnos, aunque nosotros no necesitamos eso, a nosotros nos conoce la gente”. Y agrega,

“Y tenemos una buena relación con la prensa, no con toda, hay una parte de la prensa que es una mierda, es una tira tiros y es una burlona que, o nos quiere utilizar, hay una parte de la prensa que es muy tonta y que es muy, es muy violenta, pero... hay otra parte que es como nosotros y que nos acompaña (...) Hubo *De Garage*, y un día dijeron no, y ahí como que no compartí la mayoría de sus líneas editoriales, pero festejé que esté vivo. Ya no existe más, cerró, estamos a la espera que aparezca algo nuevo, porque no existe una prensa gráfica rockera en la ciudad, con la cantidad de rock que hay aquí, esperamos que tengan la iniciativa de volver a hacerla, (...)”

²⁰⁴ Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

creemos que hay que respetar ciertas cosas, nosotros hemos tenido muchas cosas, hemos hecho mucho por la música y jamás nos llamaron de uno de los diarios de La Plata, jamás. Nos han llamado de *Diagonales*, cuando existía ese *Diagonales* por ejemplo, que había un tipo muy interesante (...) nos dieron un espacio en los diarios (...) pero después con la prensa gráfica, la pequeña prensa gráfica de la ciudad no hemos tenido más que eso (...).”²⁰⁵

Rober coincide con Bruno en la importancia de tener recursos propios, en su caso para poder crear su propia revista “de rock de verdad”. Y nuevamente nos encontramos aquí con la discusión acerca de los criterios sobre lo que sería un rock verdadero o auténtico, y otro que no lo sería. Desde una argumentación similar a la del cronista de Martinelli, Rober también exige verdad a la música y posiciona su propia producción como la de una banda de rock de verdad, de la clase de banda que elegiría mostrar si hiciera una revista propia, frente a un rock que no sería verdadero, precisamente al que *De Garage* le ha dado espacio a lo largo de su existencia. Los vaivenes, desplazamientos y denegaciones que encontramos en los periodistas especializados respecto de la acusación de exclusión del rock barrial, están presentes en estos últimos en relación a la (in)accesibilidad a la difusión en la prensa. De este modo, Rober muestra darle importancia a los recursos para lograr la difusión que desean, aunque al mismo tiempo sostiene que “nosotros no necesitamos eso, a nosotros nos conoce la gente”. En este sentido, aparece una tensión con respecto al reconocimiento que se exige el cual, por un lado, se encarna en un reclamo hacia un sector de la prensa, pero por otro afirma no necesitar que le den ese lugar porque a ellos la gente los conoce y los sigue. En esta misma línea, Bruno mientras argumenta y expone los criterios por los cuales su banda debería haber sido difundida por la prensa afirma que él pertenece a una banda que es de “(...) reconocimiento a nivel nacional e internacional... ya te digo, mi disco, mis discos están publicados en Inglaterra en este momento”²⁰⁶.

De este modo, ambos cuestionan a la prensa local y desplazan las fuentes de reconocimiento: mientras para Rober el reconocimiento está en tener seguidores que te conozcan en el circuito de rock local, para Bruno la escala cambia y postula como central que sus discos se ofrezcan también fuera del circuito. Así, refiriéndose a la vertiente indie del rock local señala lo siguiente

²⁰⁵ Entrevista realizada a Rober, abril 2015.

²⁰⁶ Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

“(…) se creen una cosa que no son, ¿entendes? Creen que el escudo de la música platense, por ejemplo, del rock platense por ejemplo, por alguna manera de decirlo, lo llevan ellos, y no, las pelotas, no lo llevan ellos, si no existen, si no agitan ni una. (…) En todo caso lo puede llegar a llevar una banda como *Guasones* que invirtió millones y millones de pesos para hacerlo bien y ahora vive de eso y le fue bárbaro o una banda como *Estelares*, en ese caso sí, esas bandas son las que llevan el escudo del rock platense, y justamente no son bandas de indie, ¿se entiende?”²⁰⁷

Este fragmento da nuevamente cuenta del enojo de Bruno, reiterando algunas cuestiones sobre las que ya hemos ahondado, pero también agregando nuevas que resultan relevantes. Por un lado, señala que las bandas indies no podrían llevar el escudo del rock platense porque “no agitan ni una”. Más allá de su valoración, resulta relevante señalar que para Bruno, entonces, una de las cuestiones que está en disputa es precisamente “el escudo del rock platense”. Por otro lado, y en relación a lo anterior, sostiene que los que pueden llevar el escudo del rock platense son las bandas que invirtieron y “ahora viven de eso”, dando como ejemplos a *Guasones* y *Estelares*, que “justamente no son bandas de indie”. Y en esta línea, Bruno identifica a estas bandas como las que invirtieron recursos, pero también como las que lograron consagrarse y en este sentido merecerían ser reconocidas y llevar la etiqueta del rock platense.

De esta manera, como sostiene Hall (1996), precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas particulares, en la que los actores, mediante estrategias enunciativas situadas, buscan producir “efectos de frontera” (nosotros/otros) que establecen delimitaciones en el acceso y la distribución a bienes, recursos y sentidos valiosos. Y esto es claro en el discurso de Bruno, quién propone distintos criterios de legitimación para comparar, diferenciar y legitimar a determinadas bandas frente a otras. Así, en el fragmento citado anteriormente, se puede ver que Bruno define a la vertiente indie del rock local como inferior en comparación a dos escalas diferentes: por un lado, él se enuncia como superior porque sus discos son ofrecidos en el exterior, mientras que las bandas vinculadas al indie no poseerían este reconocimiento a nivel internacional; pero también los describe como inferiores hacia dentro del circuito de rock local, comparándolos con bandas de rock platense que lograron triunfar o “vivir de eso”. De esta manera los criterios que establece Bruno por los cuales las bandas deberían ser reconocidas responden a escalas distintas:

²⁰⁷ Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

por un lado, señala la importancia de ser reconocido en el exterior, invertir dinero y vivir de eso; mientras que en la disputa por la etiqueta, o como dice él, por el escudo del rock platense apela también a la construcción de la temporalidad como criterio de legitimidad, como hemos mostrado al comienzo de este capítulo.

En este sentido, entendemos que mediante estrategias enunciativas específicas Bruno busca posicionar a su banda y medirla con criterios en donde la misma tendría reconocimiento. Así, propone la escala internacional y la existencia por fuera del circuito local para afirmar que su banda es reconocida. Porque si la vara es la prensa y la aparición y difusión en esos medios de comunicación, claramente la banda de Bruno pierde porque no tiene lugar. De este modo, en el discurso del músico aparece la circulación por fuera de la escala local como criterio de legitimación que le permite a él colocarse en esa posición de superioridad. Al darse cuenta que hacia el interior del circuito su banda no aparece en los medios de comunicación a los que él le da importancia -como son *De Garage* y *Radio Universidad*- pone en acto una estrategia discursiva que remite a otra audiencia y a otra escala. En consecuencia, en su discurso podemos observar cómo el músico incorpora la cuestión de la escala como un criterio de legitimación que le permite enunciarse como superior y situar a los indies como inferiores. De este modo, desde su perspectiva, el rock platense no se legitimaría por el reconocimiento al interior del circuito, sino por el reconocimiento y la consagración hacia afuera: desde adentro, el rock platense sería identificado con lo indie; pero utilizando los criterios que el músico propone el escudo del rock platense lo llevarían aquellas bandas que lograron trascender, vivir de la música y ser reconocidas en el exterior.

5.6 Conclusiones. *Somos vieja escuela y queremos ver más*²⁰⁸

De lo anterior se desprende que los tres músicos, con sus ambigüedades y ambivalencias, protagonizan un reclamo concreto a la prensa. Les piden a los medios locales como la *Radio Universidad* o el diario de rock *De Garage* ser difundidos y/o cuestionan los criterios de difusión de esos medios. En este sentido, los músicos se muestran dolidos y enojados, y desde ahí realizan, al menos, dos operaciones. Una de ellas es movilizar categorías en oposición para configurar su identidad (Vila, 1996): en sus narrativas ellos movilizan la categoría indie para agrupar a músicos, periodistas, cronistas y medios de comunicación, presentándolos como un todo homogéneo y situando

²⁰⁸ Fragmento de la canción “Locales calientes” de la banda de rock platense *Guasones*

su reclamo en un enfrentamiento con ellos. Acto seguido, este sector es descalificado, o por la música que producen sus músicos o por la labor de los medios de comunicación. La otra operación que realizan Julián, Bruno y Rober se basa en proponer criterios propios desde los cuales ellos deberían ser reconocidos, tener espacio en los medios y llevar el escudo del rock platense.

Estas operaciones en conjunto muestran una lucha por el reconocimiento, iluminando procesos donde se establecen criterios para legitimarse y deslegitimar a otros. Si bien, como sostiene Alabarces (1995), las disputas al interior del campo rockero argentino lo acompañan desde su nacimiento, y en este sentido la ciudad de La Plata no es una excepción, es interesante señalar cómo opera esta disputa en particular -que si bien sucede a escala pequeña y no hegemoniza la configuración del circuito- tiene un lugar al interior del mismo.

De este modo, para diferenciarse de los otros, ambos sectores -los vinculados a la escena barrial o los vinculados a la escena indie del rock local- movilizan categorías de autoadscripción y heteroadscripción situadas. Y señalamos especialmente el carácter situacional de estas categorías porque si bien a lo largo del capítulo mostramos tensiones, existen otros momentos en que esas disputas se suavizan u ocultan para mostrar posturas unificadas. Así, por ejemplo, como vimos en el primer capítulo de esta tesis, distintos medios de comunicación movilizaban la idea de comunidad para referirse a todos los músicos del rock local frente a alguna situación particular, como fue la clausura de algunos bares y locales. Sin embargo, cuando se prescribían los lineamientos de cómo será el rock del futuro en la ciudad, se hablaba de comunidad dando cuenta únicamente de un grupo de músicos vinculados a la escena indie del rock local. En este capítulo, aparece nuevamente la noción de comunidad, y es utilizada por Bruno, para señalar a ese sector conformado por músicos y medios de comunicación a los que él se refiere como los indies. En este sentido es que sostenemos que las tensiones que analizamos a lo largo del capítulo son situadas y desde esa perspectiva es que debemos entenderlas: los actores movilizan categorías en situaciones concretas para diferenciarse de otros y para adscribirse en determinadas posiciones, buscando legitimarse al interior del circuito. Estas auto y hetero identificaciones no son expresión de estilos musicales claramente distintos, sino que construyen límites (nosotros/otros) en torno a objetos en disputa en el marco de relaciones de poder que suponen tanto “olvidar diferencias” (entre nosotros) como “obviar convergencias” (con los otros).

En primer lugar, trabajamos la disputa en torno al tiempo de permanencia al interior del circuito de rock local. Aquí vimos como Julián, Bruno y Rober apelan al criterio de temporalidad para legitimarse al interior del mismo. Los músicos de rock barrial argumentan su posición situándose en el lugar de los que estaban primero, y acusan a los indies de correrlos del circuito y mostrarse como el único rock existente en la ciudad. Mientras tanto, mostramos algunos testimonios de músicos indies (no todos pertenecientes al circuito local), para ilustrar cómo ellos sentían que en el circuito había un hueco, un vacío y esa constituía una oportunidad para mostrarse; dejando ver de esta manera que en parte ellos no asumían la existencia de otras bandas, las desconocían o, como dice uno de los relatos, los músicos vinculados al indie se sentían marginados y ese hueco era una oportunidad, era “la revancha de los marginados”²⁰⁹.

Vulgarmente podríamos decir que el sentimiento se asemeja al de la tortilla que se da vuelta. Los músicos vinculados al rock barrial comenzaron a perder terreno frente a una situación que no los favorecía: no solo las consecuencias del post Cromañón, sino también una avanzada de músicos agrupados y nominados -principalmente por la prensa- bajo la categoría de indies (porque, como sostiene Igarzabal²¹⁰, muchos músicos no saben ni qué es el indie). Además, en paralelo a esta avanzada que Igarzabal sitúa como explotando en el 2005, aunque nacida años antes y consolidada para el año 2008, aparecen nuevos medios de comunicación que, más o menos eclipsados por el fenómeno, quieren retratar esa escena naciente. Aquí situamos particularmente al diario de rock *De Garage*.

Frente a esta situación los músicos barriales plantean su enojo y movilizan un argumento que ubica como central su antigüedad al interior del circuito y carácter supuestamente de moda (por lo tanto, pasajero) de lo indie; en ese sentido, mostramos como este caso presenta diferencias frente a situaciones dadas en otros circuitos artísticos, pero también frente a la figuración clásica de establecidos y marginados que postula Elías (1998) para el caso de una comunidad urbana inglesa. Estas diferencias nos hacen dudar de que el tiempo sea en este circuito algo más que un tradicional sistema de clasificación.

En segundo lugar, analizamos una disputa en torno a la imposición de un horizonte estético; y aquí se planteó la existencia de un rock verdadero, frente a otro que no lo sería, así como se caracterizó de “raro” a un tipo de rock. Estos diacríticos son movilizados

²⁰⁹ La frase citada corresponde a un relato de Jo Goyeneche, cantante de *Valentín y los Volcanes* y fue extraída de Igarzabal (2018:74).

²¹⁰ La frase citada corresponde a Nicolás Igarzabal, en una entrevista realizada por Majlin, B. (19 de abril de 2018). Generación indie. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/109055-generacion-indie>

tanto por los músicos como por los periodistas, que como vimos activan la premisa que exige la autenticidad del rock, de postular que el género musical debe corresponderse con los momentos sociohistóricos. El horizonte estético también estaría definido a partir de movilizar el argumento de respetar la línea editorial de los medios, aunque finalmente este argumento por momentos no es tan claro y aparece la cuestión del “gusto” y las preferencias personales para justificar la exclusión de determinadas bandas del diario *De Garage* o del espacio radial de la frecuencia universitaria.

En ese sentido, recurrimos a revisar todos los números del diario de rock *De Garage* para relevar cuáles bandas habían sido tapa de dicho periódico. Así, confirmamos que el reclamo de los músicos se basa en un hecho material concreto, y no solo en sensaciones o teorías conspirativas: de un total de setenta y nueve tapas, solo seis son ocupadas por bandas barriales. El resto se la llevan en mayor medida bandas vinculadas al indie -aunque como mostramos este tiene matices y no es tarea fácil distinguir lo que es o no es indie, ya que con el paso de los años la categoría se fue haciendo cada vez más difusa y abarcadora- y otro gran número de ediciones fueron destinadas a lo que llamamos como tapas históricas, donde aparecen desde bandas de los orígenes del rock platense hasta otras de la generación del ochenta y principios de los noventa. Con respecto a este último dato es importante resaltar que, como ya hemos mostrado en el primer capítulo de esta tesis, hay una intención explícita de este periódico por participar del proceso de construcción de la tradición del rock local.

Po último, analizamos la disputa por lo que Bruno denomina como el escudo del rock platense. Según el músico, los que “merecen” llevar el escudo no son solo los músicos que tienen más antigüedad en el circuito, sino quiénes se consagraron por fuera de la escala local, quienes invierten recursos -principalmente dinero- y quiénes han logrado vivir de la música.

En síntesis, a lo largo del capítulo nos dedicamos a analizar, partiendo del enojo de tres músicos de rock barrial por no tener un lugar en la prensa de la ciudad, una disputa situada que se activa cuando aparece ese reclamo: quién lleva el escudo del rock platense. Aquí, aparece movilizadas categorías en torno a la temporalidad, a la consagración, a la historia y a valoraciones éticas y estéticas. En los relatos de Bruno, Julián y Rober aparece muy presente una demanda en torno al reconocimiento y a merecer llevar el escudo, por ser los auténticos, los originals, por hacer un rock verdadero (y no raro), por lograr trascender la escala local. Mientras elaboran el reclamo y sitúan su demanda movilizan la categoría indie para agrupar a músicos y periodistas, conformando el otro del que quieren

diferenciarse y disputar reconocimiento, realizando operaciones de deslegitimación, de desvalorización y de ofensa. Del otro lado, los músicos ligados a la escena indie refieren al momento histórico en que las bandas de Julián, Bruno y Rober estaban creciendo y eran conocidas en la ciudad -aunque momentáneamente desfavorecidas por las consecuencias del post Cromañón- como un vacío, un momento disponible para aparecer. Si bien Babino, de Martinelli y Jalil, toman el reclamo de los músicos barriales y reflexionan en torno al mismo, los tres se posicionan desde lugares diferentes. En sus relatos se activaban categorías situacionales y utilitarias como las nociones de gusto y línea editorial en el caso de Jalil; los peligros de “enamorarse de una escena” en el caso de Babino, y una propuesta de vincular estilos musicales a posiciones sociales utilizada por de Martinelli, que moviliza y performa imágenes de clase.

Capítulo VI

Hay un monstruo que los mata o los compra. El rol del agente estatal municipal en el circuito de rock platense.

6.1 Introducción

El 16 de mayo de 1982, en el Club Atlético Obras Sanitarias de la Nación en la ciudad de Buenos Aires, se realizó el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*, un evento al cual asistieron sesenta mil personas en apoyo y solidaridad con la guerra de Malvinas. La entrada para ingresar al festival se basaba en la recaudación de artículos de necesidad para los soldados; así cigarrillos, prendas de abrigo y alimentos no perecederos deberían ser enviados a la isla. El evento fue organizado entre el gobierno de facto y los productores del rock argentino de ese momento Daniel Grinbank, Pity Irrunigarro y Alberto Ohanian; aunque no hay datos certeros sobre cómo fue esta trama de vínculos en los que se llega a realizar el espectáculo, para el cual el Club ofrece su estadio gratuitamente. Dentro del staff de músicos que participaron estuvieron Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Raúl Porchetto, Litto Nebbia, Rubén Rada, Ricardo Soulé y *Dulces 16*, entre otros grupos musicales.²¹¹

El encuentro generó polémica entre los músicos de rock nacional produciendo una división de aguas en su interior. Así fue el caso de *Virus*, *MIA* y *Los Violadores*, quiénes decidieron no participar teniendo posturas críticas con respecto al evento. En consecuencia, en 1982 *Virus* produce un tema titulado “El banquete”, en dónde según Provéndola (2015) queda expresada la experiencia de Malvinas, el Festival de la Solidaridad y, también, la Multipartidaria Nacional.

“El banquete está referido a la Multipartidaria, que los militares habían hecho con muchos políticos para volver a la democracia. Políticos, por cierto, que habían golpeado las puertas de los cuarteles. Nuestra crítica fue esa: ‘el guiso parece algo recocado/ alguien me comenta que es

²¹¹ Como afirma Pujol (2015) “cada vez que se vuelve al tema del rock nacional y la guerra de Malvinas, reflota la crítica moral al rock: ¿por qué los músicos de rock no se atrevieron a sostener con más decisión su proverbial mensaje de paz? ¿Por qué no buscaron canales menos institucionales que aquellos que se les abrieron entre abril y junio del 82? Es cierto, como Daniel Grinbank intentó explicar a diez años del 2 de abril, que en el Festival de Solidaridad Latinoamericana no fue pronunciada la palabra soberanía, y sí, muchas veces, la palabra paz (Grinbank, 1992). La última presentación de esa noche fue la de Raúl Porchetto y varios invitados entonando su canción “Algo de paz”. De cualquier manera, uno podría señalar la contradicción de una propuesta que convocaba a la paz juntando fondos y vituallas para los soldados que estaban velando las armas, a la espera de los ingleses. El único mensaje coherente hubiera sido el de exigir el regreso inmediato de los soldados.” (2015:4)

de antes de ayer / pero, cuidado, ahora los argentinos/ andamos muy delicados de los intestinos'. Estaban vendiendo la misma historia de siempre".²¹²

*Nos han invitado a un gran banquete*²¹³, reza en una de sus estrofas la canción a la que hacemos referencia. Este tema sirve, a nuestro entender, para ilustrar –en este caso, en un contexto sumamente delicado- el recurrente dilema frente a un evento oficial, donde las posiciones de los músicos con respecto al poder político fueron variadas.²¹⁴ Mientras que algunos músicos vieron tanto en el festival –que se realizaba en nombre de la paz- como también en la gestión de Viola, un cambio con respecto a los años anteriores, donde los músicos fueron censurados²¹⁵, otros lo vieron como un gesto amable hacia los militares y la realización de la guerra de Malvinas y decidieron no participar. También estuvo el caso de León Gieco, que muchos años después declaró que se arrepentía de no haber visto la situación con claridad y haber participado del evento.²¹⁶

Como dijimos anteriormente, si bien todo parece indicar que el evento fue organizado por las fuerzas armadas que convocaron a productores musicales para que lleven a sus músicos, las relaciones entre los productores, el gobierno de turno y el Club Obras Sanitarias no eran en ese momento, ni aún hoy, claras. Así como hubo quienes leyeron que participar de ese acto significaba un guiño de confianza a las fuerzas militares, hubo quienes realizaron otra lectura y no solo participaron sino que también tocaron temas que habían sido prohibidos años antes, como León Gieco que interpretó “Solo le pido a Dios”.

El vínculo entre el rock nacional y el poder político ha sido desde sus inicios conflictivo, dinámico, ambiguo, intermitente; y las preguntas por esta relación no son novedosas de nuestro período de estudio, sino que se trata de una indagación de larga

²¹² El fragmento citado corresponde a parte del testimonio de Marcelo Moura en una entrevista personal realizada por Juan I. Provéndola en el año 2008. El mismo fue recuperado de Provéndola (2015: 131).

²¹³ Fragmento de la canción “El banquete”, de la banda de rock *Virus*.

²¹⁴ Esta no fue la primera complicación en la que se encuentra el rock nacional en su vínculo con el poder político. Años antes Spinetta era criticado duramente por participar de la tapa de revista *Gente* en 1976, por el lanzamiento de su disco *El jardín de los presentes* junto a otros personajes de la cultura y el deporte. Sin embargo, pese a no compartir tapa con ninguna figura del mundo político, se encontraba al interior de la revista compartiendo el ranking de los personajes del año junto al Ministro de Economía de ese entonces, Martínez de Hoz. Lo que generó la crítica y acusación de muchos músicos, periodistas y público. Cfr Provéndola (2015), Graziano (2017).

²¹⁵ Es importante recordar, como sostiene Pujol (2007a) que si bien algunos sectores del rock en la etapa de la dictadura sufren directamente la represión, el rock nacional seguirá su curso sin mermar demasiado su caudal. Si bien el autor señala que el rock durante la dictadura se convierte en un refugio de la disidencia, presenta una actitud más defensiva que ofensiva. Para profundizar sobre el vínculo entre rock y dictadura ver Pujol (2005).

²¹⁶ Otro dato que es importante señalar es que la otra paradoja del evento del año 82 fue que, junto con la prohibición de pasar temas en inglés se posibilitó la gran difusión del rock nacional.

data. Como han mostrado los trabajos de numerosos investigadores (Jelin,1985; Vila, 1985,1987, 1996; Beltrán Fuentes, 1989; Grinberg, 1993; Alabarces, 1995; Fernández Bitar, 1999; Svampa, 2000; Lunardelli, 2002; Polimeni, 2002; Pujol, 2002, 2005, 2007b, 2012; Semán, 2006a, 2006b; Semán y Vila, 1999, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008; Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008; Salerno, 2008a; Garriga, 2008; Rozengardt, 2008; Wortman, 2009; Peña Boerio, 2011; Quiña, 2012a, 2012b, 2013, 2014; Lamacchia, 2012; Boix, 2013, 2015, 2016; Manzano, 2012,2014, 2015; Delgado, 2015; Provéndola, 2015; Saponara, 2016, 2018; entre otros) ha sido una preocupación desde las Ciencias Sociales preguntarse por el vínculo entre rock y política y/o rock y Estado.

Sumergidos en un marco en donde el Estado ha entablado diversos vínculos con el rock en distintas oportunidades, nos situamos aquí en el caso particular de la ciudad de la Plata. Si bien desde los años noventa²¹⁷ la Municipalidad de La Plata tuvo algunas políticas destinadas al rock local (concursos y eventos de rock, una revista y la convocatoria los 19 de noviembre al aniversario de la ciudad), desde mediados de la década del dos mil ese vínculo se profundizó al calor de una redefinición de esa relación a nivel nacional, como han mostrado Lamacchia (2012, 2016), Provéndola (2015) y Saponara (2016 y 2018), entre otros. Estos autores sostienen que el acercamiento entre los músicos y la gestión kirchnerista²¹⁸ propició un marco de posibilidades para que la desconfianza de los músicos hacia lo estatal disminuyera. Incluso más: según Provéndola (2015), todo el proceso político del kirchnerismo estuvo atravesado por un constante intercambio simbólico entre la política y el rock.²¹⁹

Entendiendo que este vínculo, particularmente para el caso local, ha sido cambiante, dinámico y protagonista de distintos vaivenes, nos dedicaremos en este

²¹⁷ No se han encontrado registros de actividades vinculadas al rock organizadas desde la Municipalidad de La Plata en la década del ochenta. Hay algunos pocos recitales realizados en el espacio público (Fito Páez en Plaza Belgrano en 1988, bandas en la glorieta de Plaza San Martín hacia finales de la década), para los cuales no pudimos confirmar quienes eran los organizadores de esos eventos. Otro acontecimiento tuvo lugar en 1989 en la Plaza Moreno, para el cierre de campaña de Eduardo César Angeloz (candidato a presidente de la Nación de la Unión Cívica Radical para las elecciones de 1989), en donde se presentaron numerosos músicos entre los que estaban Patricia Sosa, y *Los Pericos*. Más allá de no poder confirmar si la Municipalidad organizó ese evento, testimonios dan cuenta de que los músicos utilizaron como camarines varias oficinas del palacio Municipal que les habían prestado para tal fin.

²¹⁸ Cuando nos referimos a la gestión kirchnerista, hacemos referencia al ciclo político compuesto por el mandato presidencial de Néstor Kirchner en el período 2003-2007, seguido por los dos mandatos de Cristina Fernández de Kirchner desde el año 2007 hasta el 2015.

²¹⁹ “Por un lado, el Estado irrumpe como actor del mercado (cultural y comercial) organizando shows, giras y hasta concursos para nuevos artistas. Este fenómeno se inicia en manos del kirchnerismo, aunque luego derrama hacia todo el arco político. Asimismo, se produce una singular politización del rock, cuyos protagonistas no vacilan en expresar simpatías partidarias o ideológicas. El caso más emblemático fue el del Indio Solari, quien jamás se había expresado políticamente en público” (Provéndola, 2015:182)

capítulo a analizar distintas políticas culturales. Entendiendo que, al interior del circuito de rock platense, el agente estatal se constituye en otro agente activo, que no solo propone y diseña eventos, como mostramos en el segundo capítulo a través del concurso *Vamos las bandas*, sino que es otro actor en torno al que se generan conflictos, tensiones y disputas. Ahora bien, ¿qué entendemos por políticas culturales y desde qué abordaje teórico y metodológico las trabajaremos?

Siguiendo la perspectiva de García Canclini (1987), entendemos a las políticas culturales como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (1987: 26). La anterior definición entiende que cuando nos referimos a políticas culturales estamos dando lugar a acciones desarrolladas por el Estado, pero también por organizaciones de la sociedad civil y grupos comunitarios. Mientras que otros autores, como por ejemplo Barbosa Lima (2014), entienden a las políticas culturales como un conjunto de principios operativos, prácticas y procedimientos que proporcionan una base para la acción cultural del Estado, situando la nominación para referir exclusivamente a la esfera estatal.

Más allá de las diversas maneras de conceptualizar las políticas y el rol de los diversos agentes involucrados en las mismas, es importante destacar, como sostienen Crespo, Morel y Ondelj (2015), que las políticas culturales configuran un espacio público en el que se intersectan intereses y lógicas disímiles, constituyendo un terreno que opera tanto para la producción de legitimidades como para el procesamiento de arenas de disputas entre diferentes actores sociales. Así, tomando esta perspectiva de análisis nos interesa rastrear y analizar las distintas dimensiones que estos autores proponen: intereses, lógicas, legitimidades y disputas en el vínculo entre los músicos y el agente estatal.

Con respecto al enfoque metodológico, nos situamos desde un abordaje antropológico que entiende que se deben abandonar los análisis desde arriba por otro que ponga énfasis en las interrelaciones: en vez de enfocarse en cómo las políticas y las instituciones estatales construyen ciertas representaciones y definen determinadas identidades y prácticas como legítimas, buscamos analizar el modo en que se interrelacionan entre sí las acciones emprendidas desde los ámbitos estatales con las actuaciones de distintos agentes involucrados en estas políticas (Morel, 2015). Buscamos entonces, como sostiene Infantino (2016) retomando a Chris Shore, trascender el modelo que aún tiende a pensar la formulación de políticas como procesos lineales y mecánicos

que vienen de arriba hacia abajo, para proponer un abordaje antropológico centrado en resaltar la complejidad y lo desordenado de estos procesos, en particular las maneras ambiguas y disputadas en las que las políticas son promulgadas y recibidas por la gente. Así, el interés estará dirigido a indagar qué hace la gente con las propuestas a las que accede y/o gestiona, cómo se posiciona frente a ellas, qué les brindan, porqué protagonizan las mismas, qué sentidos le atribuyen a sus trayectorias y experiencias (Shore, 2010; Infantino, 2016). En esta misma perspectiva retomamos algunas preguntas que plantea Morel (2015): ¿de qué modo los protagonistas que participan de estas políticas juegan un papel significativo en el desarrollo de las mismas? ¿A través de qué lógicas estas políticas estatales se constituyen a modo de fuerzas poderosas que condicionan o limitan determinadas prácticas y discursos de los diversos agentes que intervienen?

En consonancia con Wald (2009), y corriéndonos de los enfoques que piensan si las políticas culturales permiten abrir espacios de transformación o terminan reproduciendo lógicas hegemónicas, proponemos acercarnos a “las posibles apropiaciones que cada iniciativa pueda generar, apropiaciones que dependerán, como sugieren los estudios culturales ingleses (Hall, Jefferson, Clarke, Roberts, 2002), de aspectos estructurales, culturales y biográficos de quienes participan en ellas” (2009: 62).

De este modo, avanzando en el objetivo general de esta tesis, en este capítulo abordaremos la configuración del circuito de rock platense desde el análisis del vínculo entre los músicos del circuito y el agente estatal Municipal, partiendo del análisis de distintos eventos entendidos como políticas culturales (Canclini, 1987). En este sentido, en vistas a recomponer y analizar la tramas de sentido y tensiones que tienen lugar en ese vínculo daremos los siguientes pasos: en primer lugar, tomaremos dos escenas del festejo por el aniversario de la ciudad desarrolladas en el marco de un conjunto de clausuras impulsadas por el Municipio, con el objetivo de analizar el rol del Estado con respecto al circuito de rock platense; en segundo lugar, nos dedicaremos específicamente a analizar el concurso municipal *Vamos las bandas*. Si bien este evento fue trabajado en el segundo capítulo de esta tesis, aquí nos interesa analizar la postura de los músicos con respecto a la política cultural estatal, al calor del debate en torno a la redefinición del vínculo entre rock y Estado a partir del gobierno kirchnerista. Por último, antes de presentar las conclusiones, nos detendremos en el abordaje del Festival *Provincia Emergente*²²⁰, en

²²⁰ En el apartado 5.3 será descripto y desarrollado.

dos de sus ediciones, ya no para analizar la postura estatal, sino las posiciones de los músicos enmarcadas en el reclamo por otro tipo de “cultura”.

En cuanto a la metodología, utilizaremos entrevistas en profundidad, registros de observaciones participantes, así como análisis de distintas imágenes, comunicados y flyers extraídos de páginas web. Tanto las fuentes, como los períodos de recolección de los datos, serán referenciados oportunamente.

6.2 Las dos caras del Estado

Como mencionamos en el segundo capítulo de esta tesis, desde la década del noventa, aunque profundizado en la década del dos mil, el agente estatal municipal ha desarrollado distintas actividades que tenían a los jóvenes y a la música como protagonistas.²²¹ Dentro de este conjunto de políticas, uno de los eventos realizado por el agente estatal municipal es la celebración del aniversario de la ciudad cada 19 de noviembre, tradición acarreada históricamente²²², pero convertida en un festival musical desde el año 1992. Si bien siempre se realizaron festejos en la Plaza Moreno, durante algunas gestiones el festejo se descentralizó, llevándose a cabo actividades en varias plazas y bosques de la ciudad. El formato de esta celebración no presentó demasiadas variaciones a lo largo de los años: se montaba un escenario principal, en el cual se sucedían distintos espectáculos artísticos, principalmente musicales, destinados a toda la familia: bandas de pequeña y mediana convocatoria en el horario de la tarde y luego cerraba una banda reconocida a nivel nacional que podía o no ser de rock (han participado Abel Pintos, *Los Fabulosos Cadillacs*, León Gieco, Charly García, Fito Páez, *Babasónicos*, *Soda Stéreo*, entre otros) en el horario central alrededor de las 22hs. Para finalizar la conmemoración se realizaba un show de fuegos artificiales. Las bandas locales de rock siempre tuvieron algún tipo de participación, en la franja horaria de la tarde, con algunas modificaciones en los últimos años. Dentro de las bandas locales se comenzaron a incluir a otros géneros musicales, como cumbia y tropical, y la banda de rock ganadora

²²¹ Por el ejemplo, “en el año 1991 la Municipalidad de La Plata a través de la Dirección de Cultura promovió un Taller de Murga en el espacio de la Comedia Municipal que funcionaba en el edificio del Pasaje Dardo Rocha” (Chaves, 2010: 222). Asimismo, desde 1992 los festejos por el aniversario de la ciudad se convierten en festivales musicales que convocaban a numerosos jóvenes.

²²² El primer festejo se dio en el año 1948, para el cumpleaños número 66 de la ciudad. Allí dieron un discurso Juan Domingo Perón y Eva Duarte. En 1956, en el aniversario número 74, habló el presidente provisional de la Nación, General Pedro Eugenio Aramburu mientras que aviones sobrevolaban la zona. En 1980, en el aniversario número 98, se realizó un desfile militar con efectivos de la 10° Brigada de Infantería, del ejército y de la Armada. Además, acompañaban el desfile tanques y camiones. La tradición del festejo en la Plaza Moreno, arrancó en 1992, con los shows de Horacio Fontova, Luis Alberto Spinetta y Fito Páez. Información recuperada de <https://infocielo.com/nota/98521>

del concurso *Vamos las bandas* no tocaría en horas de la tarde junto a las otras bandas, sino que serían teloneros de la gran banda que cierra la noche.

Si bien esta celebración en general tuvo una predominancia del género rock porque las bandas que cierran el día de conmemoración en su mayoría fueron de rock, el 19 de noviembre de 2017 el festejo del aniversario coincidió con la conmemoración de los cincuenta años del rock nacional y el gobierno local²²³ lanzó la promoción del festejo enmarcado en el homenaje al rock nacional. Así, se anunció la realización de un show con la participación de Lali Espósito, Soledad Pastorutti, Pedro Aznar y *Agapornis*.²²⁴ Al mismo tiempo se lanzó la convocatoria para la selección de seis bandas platenses que participarían en esa ocasión: dos bandas para los géneros rock, pop, funk, punk y ritmos afines; dos para los rubros de cumbia, reggaetón, latino y ritmos afines; y dos en el rubro folklore y tango.²²⁵

La convocatoria a bandas locales para la participación en este evento se dio en un clima de enojo por parte de los músicos, gestores, periodistas, públicos y otros actores del circuito de rock local, no solo porque la invitación de Lali Espósito y *Agapornis* generó resistencias y disgustos, sino también debido a que esta invitación tuvo lugar en el marco de un operativo de clausuras que cada fin de semana se presentaba en algún bar de la ciudad. Asimismo, cuando los bares y locales intentaban resolver el asunto, acercarse al Municipio y completar trámites que les indicaban o efectuar alguna modificación al interior de los locales, el Municipio ponía trabas y complicaba la resolución del conflicto. Estas circunstancias no fueron excepcionales, sino que se enmarcaron dentro un operativo de control iniciado un tiempo antes en la ciudad. Uno de los lugares que más clausuras sufrió durante el período de trabajo de campo fue el bar *Pura Vida*, ícono para muchos actores del circuito de rock platense. Como sostiene Arias (2015) llegado el año 2012 se desarrolló un contexto donde la Municipalidad de La Plata empezó a poner el ojo sobre determinados elementos de la cultura under local.

²²³ El gobierno local desde diciembre de 2015 se encuentra en manos del intendente Julio Garro, alineado con el bloque político Pro-Cambiamos. Anteriormente a esta fecha, estuvo a cargo de Pablo Bruera, desde diciembre de 2007, representante del Frente para la Victoria.

²²⁴ Lali Espósito es una joven cantante y actriz conocida a partir de su protagonismo en series juveniles de TV y actualmente tiene un proyecto solista de música pop; Soledad Pastorutti es cantante, representante del género folklore; Pedro Aznar es un reconocido músico del rock nacional; mientras que *Agapornis* es una banda de jóvenes de un sector social acomodado que se hicieron conocidos realizando versiones de canciones de bandas de cumbia.

²²⁵ Esto fue anunciado tal como se detalla en el sitio web de la Municipalidad de La Plata, acompañado de una aclaración que mencionaba que al momento de la inscripción la banda debería llevar un CD con su música y fotos y que la selección de las seis bandas sería mediante un sorteo.

“Comenzaron a acatar las quejas que algunos vecinos hacían sobre los ruidos molestos y fue en ese ámbito que empezaron a clausurar varios locales donde las bandas podían tocar, llegando a contar 22 casos de cierres a centros culturales y bares como Rucaché o El Varieté. Pero la gota que rebalsó el vaso fue cuando se dictó la clausura del “Templo del Rock” [en referencia al bar Pura Vida].” (Arias, 2015, 72)

Si bien luego de esa primera clausura el 22 de abril de 2012, la Subsecretaría de Control Urbano convocó a las distintas Cámaras de Comerciantes del rubro y a Empresarios de Locales Nocturnos para dialogar, “los artistas cargaron las tintas porque *La Trastienda Club* abrió su versión platense y consiguió la habilitación en tiempo récord, a pesar de que ‘el lugar todavía está en construcción y no tiene condiciones para ser habilitado’.” (Arias, 2015:74)

Cabe mencionar, además, que las distintas clausuras e intentos de clausura que el bar sufrió se realizaron en un marco normativo poco claro. La Secretaría de Convivencia y Control Urbano, por ejemplo, se presentaba durante la madrugada en el bar y exigía distintas documentaciones, como la licencia REBA para la venta de bebidas alcohólicas, y el bar no las tenía porque el mismo Municipio les había otorgado una habilitación provisoria hasta que los papeles que el dueño había presentado sean tratados y la habilitación definitiva sea otorgada.

Como mostramos en el segundo capítulo de esta tesis a través del análisis del concurso *Vamos las bandas*, el agente estatal se apropia y moviliza la imagen de La Plata como ciudad rockera. Sin embargo, al mismo tiempo que el estado promueve la organización de concursos y festivales, tiene lugar la clausura de numerosos espacios, bares y teatros donde se realizan shows. Es decir que, por un lado, el agente estatal municipal promueve y gestiona políticas destinadas al rock en la ciudad, pero por otro lado, cierra y clausura bares y locales, y no ofrece recursos para que los mismos puedan enfrentar las nuevas normativas en política de habilitaciones. Esto fue una constante durante las dos gestiones que gobernaron durante el período de trabajo de campo. De hecho, en noviembre de 2018, como escribió un periodista de prensa especializada de la ciudad durante esos días: “La Municipalidad de La Plata convoca a bandas platenses a tocar en el Aniversario de la ciudad. Los otros 364 días del año se encarga de cerrar todos los espacios que les abren las puertas, y hacerles el camino muy difícil de transitar”²²⁶.

²²⁶ Fragmento extraído de una publicación realizada por un periodista de rock en su *fan page*, en noviembre de 2018.

Luego de ese primer acontecimiento en 2012 las clausuras siguieron, encontrando su punto álgido especialmente durante los años 2015, 2016 y 2017. Sin embargo, durante este período de tiempo Diego Cabanas, dueño del bar *Pura Vida*, junto a músicos, público, trabajadores del espacio, gestores culturales y radios de la ciudad no se quedaron quietos, sino que realizaron diversas actividades como festivales y movilizaciones hacia la Municipalidad de La Plata protestando por el cierre del lugar y exigiendo la reapertura del mismo.²²⁷ En particular, el intento de clausura encabezado por el gobierno municipal y la policía a mediados de 2016 generó una auto convocatoria muy grande de músicos y un alto nivel de adhesión que logró revertir la decisión.²²⁸



Figura N°28: en la imagen podemos ver a un grupo de músicos, gestores, trabajadores de la cultura y público, situados en la Plaza Moreno, mirando hacia el Municipio ubicado en frente de la misma, luego de una marcha iniciada desde el bar *Pura Vida*, frente a una de las clausuras durante el año 2016. Imagen recuperada de <http://lanan.com.ar/puravida-laplata/>

²²⁷ En este marco, la banda de rock platense *MiniKillers* produjo una canción titulada “Si te agarra Garro”, haciendo referencia a Julio Garro (intendente de la ciudad de La Plata desde diciembre de 2015, perteneciente al bloque del Pro- Cambiemos) y la clausura de distintos espacios culturales de la ciudad. El videoclip de dicha canción fue grabado en el bar *Pura Vida*, fue realizado por Osvaldo Sudak quién, al mismo tiempo, produjo el documental titulado *El templo del rock* en el año 2018. Videoclip disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=98fNk2YyqMk>

²²⁸ Los hechos en torno a esta clausura están documentados en el documental *El templo del rock* realizado por Osvaldo Sudak, que ya hemos mencionado anteriormente.



Figura N°29: Grupo de músicos, gestores, trabajadores de la cultura y público, ubicados en la puerta del bar *Pura Vida*, expresándose frente a la primera clausura del bar, en el año 2012. Imagen recuperada de <http://www.flornietoblog.com/2016/03/la-clausura-de-pura-vida-el-comunicado.html>

Así como sucedió con el caso del bar *Pura Vida*, los músicos, públicos y trabajadores de la cultura no se quedaron callados frente a las noticias de otro festejo aniversario de la ciudad, en donde se apelaba al rock, realizándole un homenaje, pero en el cual las bandas de rock local tenían un ínfimo espacio dentro del cronograma festivo. En este sentido, los distintos espacios dejaron expresados en diferentes redes sociales sus reclamos y sentimientos de indignación frente a la actitud del Municipio en relación al festejo del aniversario de la ciudad. El bar *Pura Vida*, que venía sufriendo las clausuras, en su fan page expresaba lo siguiente: “poné 10 bandas locales por plaza o barrio. A cada banda le obsequias un *back line*, industria nacional, por su participación. Quedas super y te sobra plata”. Los comentarios de la gente a esta publicación no tardaron en llegar, así en pocos minutos aparecieron publicaciones que expresaban lo siguiente: “prefieren dinamitar la cultura local y garparle al circo mediático vende basura. Parecen cipayos que odian a la gente que aún crea y difunde arte en este ámbito”; “a estos chabones no se les cae una idea, en realidad no les interesa”; “ya! Organizá algo paralelo y a Agapornis que los vaya a ver (...)”; “pero son hijos de puta que vinieron a romper todo y vaciar”. Mientras tanto, los músicos de rock de la ciudad también opinaban y se sumaban a la indignación. Así, Bruno, cantante de una banda de rock local, decía “lo de la plaza es una infamia ya hace muchos años”.

El enojo de muchos de estos artistas, gestores, músicos, periodistas y público encontró un lugar donde participar y sentirse a gusto. Pocos días antes de la celebración en la Plaza Moreno, *La Comuna*, editorial de la Municipalidad de La Plata, lanzó una invitación para el sábado 18 de noviembre, un día antes del festejo oficial en la plaza céntrica. De este modo, en la página oficial²²⁹ de la Municipalidad de La Plata se convocaba a la presentación del libro *Rock Versión tinta Volumen II* a realizarse en el andén de la Estación Provincial situada en el barrio Meridiano V. En la misma publicación, como veremos a continuación, se afirmaba que el evento había sido organizado por la editorial de la Municipalidad en conjunto al *Circuito Cultural Meridiano V*²³⁰.



Figura N°30: en la imagen se puede observar la convocatoria al evento, en la página oficial de la Municipalidad de La Plata. Imagen recuperada de <http://www.cultura.laplata.gov.ar/actividad/rock-version-tinta-vol-ii-y-show-musical-en-meridiano-v>

²²⁹ Información recuperada de <http://www.cultura.laplata.gov.ar/actividad/rock-version-tinta-vol-ii-y-show-musical-en-meridiano-v>

²³⁰ Para recordar la ubicación y la descripción del *Circuito Cultural Meridiano V*, revisar el segundo capítulo de esta tesis.

Rock versión tinta Volumen II es una antología editada por Facundo Bañez, director de *La Comuna Ediciones* y compilada por el periodista Francisco Lagomarsino, que comprende canciones editadas en lo que va del siglo por cuarenta y nueve bandas y solistas del rock local. De cada una de estas bandas o solistas se presentan algunos datos mínimos, como detalles de los integrantes y discografía previa, se coloca una fotografía de las mismas y se acompaña con la narrativa de alguna canción. Cabe mencionar que este libro constituye la continuación, diecisiete años después de la primera versión de *Rock versión tinta*, recopilada por el periodista Oscar Jalil.

El evento tuvo una amplia convocatoria, grupos de jóvenes y de familias que concurrieron a ver a las bandas de rock platense, pero también periodistas, fotógrafos y gestores culturales, muchos de los cuales habían hecho explícito su enojo con el evento organizado en la Plaza Moreno. Además, ese día se realizó una exposición fotográfica a cargo del reportero gráfico Gonzalo Mainoldi con imágenes de las bandas que integraron el libro que se presentaba, pero también de gigantografías con las letras de algunas canciones de esos mismos grupos musicales ubicadas alrededor del andén.



Figura N°31: Fotografía propia capturada el día de la presentación del libro de Oscar Jalil *Rock versión tinta. Volumen II*, donde se puede ver al público esperando que el evento comience, así como las gigantografías con fotos y letras de canciones de algunas de las bandas que integran el libro de Jalil. El evento se realizó en los alrededores de los andenes del tren, en la Vieja Estación, el 18 de noviembre de 2017



Figura N°32: Fotografía propia capturada el día de la presentación del libro de Oscar Jalil *Rock versión tinta. Volumen II*, donde se puede ver al músico Manuel Moretti, cantante de la banda *Estelares* realizando su show. Vieja Estación, 18 de noviembre de 2017.

Estas escenas nos permiten reflexionar acerca de distintos modos de vinculación entre los músicos de rock de la ciudad de la Plata y el Estado Municipal. De aquí se desprenden varias aristas en vistas de analizar este vínculo. En primer lugar, vale la pena volver a señalar que el vínculo entre los agentes estatales y los músicos es complejo; con esto queremos decir que es dinámico e imprevisible. En segundo lugar, de las escenas previas se desprende que ambas partes, Estado y músicos, no poseen posiciones estáticas, sino que fueron modificando sus acciones y repensando estrategias.

La primera observación que nos devuelven las escenas es que el Estado no es un bloque homogéneo que funciona de manera ordenada y coordinada, sino que aparece funcionando como un entramado de relaciones, vínculos e intereses diversos que posee, al menos, dos características centrales en su modo de vinculación con los músicos de rock de la ciudad. Por un lado, a través del caso de *Pura Vida* pudimos ver cómo, al igual que muestra Morel (2018) para el caso del tango²³¹ en la ciudad de Buenos Aires, al interior del Gobierno local existe una fuerte descoordinación entre las diferentes dependencias.

²³¹ En la investigación a la que hacemos referencia Hernán Morel (2018) analiza el proceso de organización surgido por actores vinculados a las milongas porteñas frente a numerosas clausuras que sufrieron estos espacios por parte del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Así, el autor se concentra en mostrar cómo diversas acciones colectivas durante los años 2015 y 2016 pusieron de manifiesto que el sector no solo estaba siendo clausurado sino que estaba tratando de sobrevivir frente a la ausencia de políticas públicas. De este modo, el autor da lugar al análisis de los procesos acontecidos en ese período, que da como resultado la aprobación de la Ley de Fomento a Las Milongas.

Como vimos anteriormente, la Secretaría de Control Urbano procede a realizar la clausura de un local en particular, mientras que este había obtenido una prórroga al presentar la documentación requerida por otra dependencia de la Municipalidad. En este sentido, puede entenderse que en algunos casos las habilitaciones tienen que ver más con problemas burocráticos y/o con conflictos políticos de orden interno entre distintas dependencias. En el caso de la ciudad de La Plata, si bien *Pura Vida* sufrió durante el período de trabajo de campo numerosas inspecciones, no fue un caso aislado, sino que fue parte de una política de control y habilitaciones por parte de la Municipalidad que cada fin de semana clausuraba bares, locales y espacios culturales alternativos²³². Pero al mismo tiempo es fundamental señalar que existió cierta animosidad por parte del Municipio hacia esos espacios en vinculación al rock, y en este sentido, la descoordinación burocrática ocupa en este caso un segundo plano. Ahora bien, desde el lado del Municipio se alegan dos grandes causas: denuncias de vecinos por ruidos molestos y/o irregularidades hacia el interior de los locales, sea por la ausencia o falta de vigencia de la licencia para la venta de bebida alcohólica como por supuestas deficiencias edilicias como matafuegos vencidos, exceso en la capacidad ocupacional, etc.

Pero por otro lado, en esta tarea de señalar el carácter ambiguo del Estado, pudimos ver que el agente estatal no sólo inspecciona, controla y cierra espacios en vinculación al rock local, sino que promueve la actividad en torno al mismo. Como vimos en el segundo capítulo de esta tesis para el caso del concurso municipal *Vamos las bandas*, la Municipalidad de la Plata a través de distintas dependencias ha gestionado diferentes políticas de promoción de la música, la mayoría de ellas destinadas al rock. En esta línea podemos leer los eventos *Vamos las bandas*, *La Plata ciudad rock*²³³, el festival *Arte*

²³² En septiembre de 2015 la Municipalidad de La Plata, a través de su Concejo Deliberante sanciona la Ordenanza 11301 en donde se crea un Registro Municipal de Espacios Culturales Alternativos que funcionará en el ámbito de la Secretaría de Cultura. Aquellos espacios conocidos anteriormente como “centros culturales” podrán pasar a registrarse y ser considerados “Espacios Culturales Alternativos”, a los que se define como “espacios no convencionales, experimentales o multifuncionales donde se realice la producción, formación, investigación y promoción del arte y la cultura en sus diversas manifestaciones: artes escénicas (danza y teatro), música, artes plásticas, literatura, medios audiovisuales, exhibiciones de artes visuales, proyecciones multimedia, charlas, conferencias, educación formal y no formal, otras expresiones culturales y cualquier actividad de carácter formativa relacionada con todas las manifestaciones tangibles e intangibles del arte y la cultura.” Información extraída de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/or11500/or11301.asp>

²³³ “La Plata Ciudad Rock” fue una política cultural impulsada por la Municipalidad de La Plata “donde se propuso acompañar los recitales masivos que se desarrollarían en el Estadio Único con el armado de un ‘festival’ en el cual ‘sumar las bandas locales al evento musical del año’ (en alusión al recital de la banda The Rolling Stones, que inició la temporada de recitales 2016). En este sentido se programaron para febrero tres días (11, 12 y 14 de febrero) y dos escenarios (uno en la Plaza Moreno y otro en la Plaza Islas Malvinas) en el cual participaron 52 bandas locales, elegidas por los organizadores mediante sorteo.” (Bergé, Cingolani, 2017: 4)

*Joven*²³⁴ y los festejos por el aniversario de la ciudad en el mes de noviembre, entre otros que nombramos. También es fundamental recordar que la Municipalidad posee una frecuencia radial destinada exclusivamente al rock de la ciudad. Así, la *Radio Vibra* o *Radio Vértice* (como se renombró al asumir la nueva gestión en diciembre de 2015), organizó distintos eventos y festivales donde se convocaba a bandas de rock local. Y, tal como mencionamos anteriormente, en paralelo al aniversario de la ciudad que generó controversias por la invitación a músicos no considerados del circuito, se realizó el lanzamiento de un libro de rock local publicado por la editorial del Municipio con un evento específicamente para el rock de la ciudad.

Sin embargo, esta ambigüedad entre un estado que cierra lo mismo que de algún modo promueve, no es tampoco una singularidad del caso platense. Como muestra Morel (2018) a partir del caso de la clausura a diversas milongas porteñas, la situación se presenta paradójica:

“a pesar de que el tango estuviera reconocido a nivel municipal, nacional y mundial, en términos generales los organizadores de milongas seguían enfrentando un panorama de notable precariedad en las actividades que realizaban, fundamentalmente a partir de la insuficiencia de políticas públicas que los respalden.” (Morel, 2018: 180)

Para el caso de la ciudad de La Plata la situación es casi idéntica, el rock ocupa un lugar similar al del tango en la ciudad de Buenos Aires. El estado lo reconoce como una actividad cultural de importancia en la ciudad²³⁵ y es un agente activo en la construcción de la tradición del rock local, como así también un gestor de distintas políticas en torno

²³⁴ El festival *Arte Joven* fue presentado oportunamente en el tercer capítulo de esta tesis.

²³⁵ Como algunos antecedentes de este interés del Municipio por reconocer en el rock local una actividad cultural de importancia en la ciudad podemos mencionar dos eventos: Por un lado, el 1° de junio de 2005, en la Sesión Ordinaria N°9, se aprobó la Ordenanza Municipal N° 9933 que establecía crear en el ámbito del Área de Cultura de la Municipalidad, un Museo y Archivo de Rock Nacional; el cual contará con registros escritos, de audio y visuales, de los distintos grupos de rock, referido a su origen y desarrollo en La Plata, llamado Jorge Pinchevsky. Al mismo tiempo se crearía una Comisión que tendrá a su cargo la fiscalización y selección de los documentos que pasarán a formar parte del material de exposición del Museo. Dicha Comisión estaría integrada por 1 (un) representante de cada uno de los organismos que a continuación se mencionan: Dirección del Cultura Municipal; Facultad de Bellas Artes; Consejo del Rock; Escuela de Música; del Conservatorio "Gilardo Gilardi"; un (1) concejal por cada Bloque Político y el Presidente de la Comisión de Cultura y Educación del Concejo Deliberante. Información recuperada de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/or10000/or9933.asp>. Sin embargo, no hemos podido comprobar que esta ordenanza en algún momento se haya implementado, por lo pronto al día de la fecha no existe en la Municipalidad de La Plata un Museo del Rock. Por otro lado, el 31 de agosto de 2016 un bloque de concejales pertenecientes al Frente para la Victoria y al Partido Justicialista Nacional y Popular, en la Sesión Ordinaria N°18 mediante el decreto N° 138, declara de Interés Artístico Municipal el recital de la *Cumparsita Rock 72*, que se realizaría el 3 de septiembre en el microestadio *Atenas*, en el marco del festejo de su 15° aniversario. Información recuperada de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/>

al mismo. Pero, a la vez que se apropia y resignifica la imagen de La Plata como ciudad de rock, y la pone en acto en cada festival, evento o concurso, clausura -en algunos casos de modo arbitrario- espacios de expresión del rock local y no despliega estrategias ni brinda herramientas para favorecer y fomentar la actividad en la ciudad en torno a determinados bares, lugares y bandas.

Esta situación nos lleva a atender no sólo a la idea de no linealidad, ambigüedad y desorden en el diseño e implementación de las políticas (Shore, 2010) sino también a distintas conceptualizaciones de políticas culturales y sus propósitos.²³⁶ Considero que lo que se lee como contradictorio en la actuación estatal frente al rock de la ciudad nos muestra por momentos una conceptualización de políticas culturales más ligadas a aquello que García Canclini (1987) enmarcaba en paradigmas difusionistas –por ejemplo, los festivales en tanto mega eventos que difunden “la cultura” o una selección de la misma- frente a la falta de políticas enmarcadas en lo que suele relacionarse con paradigmas democratizadores y participativos, en los cuales el Estado no tendría el rol sólo de difundir (y seleccionar previamente) qué cultura difundir, sino más bien el de promover la participación efectiva y plural de las diversas prácticas culturales que coexisten –y disputan legitimación- en un espacio y tiempo específico (García Canclini, 1987; Infantino, 2019).

Así, la contradicción entre promover festivales y una imagen de ciudad rock al tiempo que se clausuran los espacios significativos para el desarrollo del rock de la ciudad evidencia ciertos criterios para significar las políticas culturales que se distancian en buena medida de propuestas democráticas y participativas en donde sean los propios protagonistas culturales los que participen en las tomas de decisiones en torno a las políticas culturales para el sector. Volveremos más adelante sobre este aspecto.

De este modo, el análisis anterior nos devuelve la imagen de un agente estatal versátil. Es decir, si por un lado tiene una política de control desigual, -en tanto según la visión de los interlocutores no controla de igual modo a los locales donde se ejecuta rock

²³⁶ Shore (2010) señala que la ambigüedad y el desorden de los procesos de las políticas, en particular cuando no hay ningún “autor” obvio de tales políticas, nos desafía a pensar acerca de dónde comienzan y dónde terminan las políticas y qué ocurre en situaciones en las que uno no es capaz de identificar un agente autoritario detrás de la iniciativa. Si bien el autor sostiene que no hay una única manera de describir o analizar la política pública, nuestras narrativas de cómo funciona la misma deben ser adaptadas a los aspectos particulares que de ellas deseamos conocer o analizar. “Debemos reconocer que la entidad que llamamos ‘política pública’ muy pocas veces es objeto de estudio fijo, constante y no problemático. Comprender lo que son las políticas en toda su complejidad y ambigüedad, a quiénes sirven, y cómo se relacionan con otros aspectos del sistema social, son tal vez los primeros pasos a dar hacia una aproximación crítica de las ciencias sociales sobre el análisis de la política pública” (2010:46).

que a otros bares o boliches (y además no genera instancias para resolver las clausuras)- y en esta línea, esto puede leerse como una actitud de desaliento hacia ese circuito de rock; por otro lado promueve la participación de bandas de rock local en la conmemoración del aniversario de la ciudad mostrando un agente estatal con actitudes y acciones diversas: en el festejo central se le da un lugar periférico al rock, pero en la celebración en el *Circuito Cultural Meridiano V* organizada por la editorial de la Municipalidad, se lo toma como protagonista. Asimismo, mientras todo eso se desarrolla, distintos bloques políticos presentan iniciativas al interior de la gestión del Municipio, para que el rock cobre reconocimiento en la ciudad. Sin embargo, esta versatilidad y variabilidad de posiciones no ocurre solamente del lado del agente estatal.

6.3 ¿La reformulación del vínculo?

Algunos años después de comenzadas las múltiples clausuras al bar *Pura vida* (en el año 2012) que desarrollamos anteriormente, bajo una gestión de gobierno alineada con el gobierno provincial y nacional bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, se realizó el Concurso *Vamos las bandas*, que ya hemos presentado y analizado en el segundo capítulo de esta tesis. Aquí nos interesa, en consonancia con lo que venimos trabajando, indagar en las posiciones de algunos músicos frente a este evento durante las ediciones de los años 2014 y 2015, con el objetivo de analizar si, como sostienen diversos autores (Lamacchia, 2012; Saponara, 2016, 2018; Provéndola, 2015), el vínculo de los músicos con los agentes estatales asistió a una modificación a partir de los gobiernos de gestión kirchnerista. Para el análisis de esta cuestión, es imprescindible tener en cuenta que las gestiones kirchneristas, en sintonía con diversos procesos políticos a nivel latinoamericano, habilitaron en Argentina un viraje hacia otra conceptualización del rol del Estado con respecto a la cultura, así como el planteo de un abordaje de las políticas culturales desde un enfoque democrático- participativo.²³⁷

Lamacchia (2012) sostiene que en un pasado no muy lejano hubiera sido extraño imaginar a los músicos argentinos unidos, organizados y reclamando al Estado por una norma que los ampare, por la falta de espacios para tocar o por mayores lugares para la

²³⁷ Infantino (2019) sostiene que para fines de los años dos mil, diversos procesos políticos que marcaron a la región latinoamericana en términos de propuestas democráticas participativas, de ampliación de derechos y con fuertes discursos de cuestionamiento al modelo neoliberal imperante en contextos precedentes, fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado. “Este contexto, con sus complejidades y limitaciones, habilitó imaginar / visibilizar al Estado como agente garante de derechos para diversos colectivos sociales, como agente al que se le podía y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos” (2019: s/p).

difusión. Ella afirma que si uno de los grandes enemigos del rock ha sido –y sigue siendo– el mercado, encarnado en medianas y grandes discográficas, en los últimos años aparece más fuerte la figura del Estado, configurando una tríada compleja. Así, Lamacchia (2012) y otros autores (Provéndola, 2015; Saponara, 2016, 2018) sostienen que el acercamiento entre los músicos y la gestión kirchnerista propició un marco de posibilidades para que la desconfianza de los músicos hacia lo estatal disminuya. Este acercamiento tiene su punto de partida en el año 2006 cuando, al reglamentarse la ley del Ejecutante Musical sancionada en 1958, se detecta que esta ley escondía fisuras y que la escena musical claramente había cambiado con el paso del tiempo. Como sostiene Lamacchia (2012) con estas grietas, la ley instauró polémica desde que comenzó a difundirse su futura implementación²³⁸ (...) aunque para el Sindicato Argentino, esa ley era “imprescindible”. Luego de reuniones y tratativas entre músicos, el Sindicato, la Unión de Músicos Independientes y dueños de locales donde se realizaban espectáculos musicales, se consigue que ochocientos músicos el 17 de abril del 2006 se reúnan en el Hotel Bauen de la ciudad de Buenos Aires y acuerden mediante una votación unánime, oponerse a la Ley del Ejecutante Musical y empezar a trabajar en una nueva ley, además de darle nacimiento al movimiento de Músicos Argentinos Convocados. Cuatro días después de esta movilización al Bauen, el presidente Néstor Kirchner, junto a Alberto Fernández, recibieron a ocho de los músicos en la Casa Rosada. Así, el presidente decide derogar el decreto que reglamentaba el Estatuto Profesional del Músico y ofrece a su gabinete para ayudar en la confección de una nueva normativa.²³⁹ Finalmente, y luego de años de trabajo sobre el proyecto, en noviembre del año 2012 el Senado de La Nación, en una sesión histórica, aprueba la Ley Nacional de la Música.²⁴⁰

Nos encontramos, entonces, en este escenario concreto en el que, luego de décadas, se consigue que el Estado se interrogue por -y participe de- la situación de los

²³⁸ “La principal crítica de los artistas apuntaba a la matrícula obligatoria para participar lucrativamente de un espectáculo musical y al ‘examen de idoneidad’, que determinarían quienes estarían habilitados para ejercer la profesión y ser contratados y quiénes no.” (Lamacchia, 2012:183)

²³⁹ La reconstrucción de los acontecimientos desarrollada recientemente fue realizada con los aportes de Lamacchia (2012).

²⁴⁰ La ley 26.801, conocida como “Ley de la Música”, sancionada en 2012 y promulgada de hecho en enero de 2017, establece la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU). El INAMU es un ente público no estatal que tiene por objetivo el fomento, apoyo, preservación y difusión de la actividad musical en general y la nacional en particular. Entre otros puntos significativos, la Ley Nacional de la Música, establece que el músico no debe pagar para tocar y que de lo recaudado por la venta de entradas, el setenta por ciento será para los artistas y el treinta para el local de música, que debe hacerse cargo del sonido, las luces y los operadores. (Saponara, 2018). Para ampliar información remitirse a <https://inamu.musica.ar/index.php?sec=articulo&id=76>

músicos. Para algunos autores (Provéndola, 2015; Saponara, 2016, 2018) este hecho generó no solo un acercamiento entre los rockeros y el Estado, sino la disminución de la desconfianza de los músicos hacia los agentes estatales. Ante este escenario, trabajaremos en este apartado con los discursos de tres músicos en vinculación al concurso de bandas organizado por el Municipio, para analizar sus percepciones en torno a dicho vínculo, así como las apropiaciones que el concurso habilitó. Y mostraremos que, más allá de este acercamiento, la interpelación estatal opera de modos diversos según las perspectivas, las trayectorias y las condiciones en las que se encuentran los músicos.

Martín es integrante de una de las bandas que tocó como invitada en la apertura del concurso en la edición 2014. Al momento de entrevistarlo tenía veinticinco años y un hijo de cinco. Tocó desde chico el piano y la guitarra, y luego se convirtió en la voz principal de la banda que formó. Vivía solo, trabajaba en una dependencia estatal y tenía un microemprendimiento gastronómico. Las tardes las dedicaba a la banda y a su hijo. Su banda está identificada con la vertiente barrial del rock. Con una formación clásica, a la que le agregaron una fuerte presencia de vientos y percusión, incorporaban al sonido rockero ritmos latinoamericanos. Se presentaban como continuadores y seguidores de *Don Lunfardo y el Señor Otario*, y compartían público con ellos. En sus shows en vivo ofrecían desde un rock cancionero hasta melodías bailables.

Hernán tenía treinta y tres años e integraba un grupo musical que decidió no ser parte del *Vamos las bandas*, ni como participante ni como invitado. Nació y vivía en Ringuelet²⁴¹ con su madre. Trabajaba en una dependencia estatal y, además, se desempeñaba como abogado en el ámbito privado. El tiempo lo dividía entre el trabajo y sus proyectos musicales. Además de ensayar y grabar, se encargaba de coordinar la venta de las entradas para los recitales y organizar las fechas, entre otras múltiples actividades. En los ratos libres visitaba a sus amigos o descansaba. Los fines de semana también los dedicaba a la música y al ocio. La banda de Hernán estaba compuesta por dos guitarras, un bajo y una batería, además de la voz principal y el resto de los integrantes que además de tocar realizaban coros. Si bien musicalmente se ubicaban como influenciados por las bandas cancioneras del rock nacional, sus melodías incorporaban sonidos electrónicos. Además, las narrativas se centraban en relatos cotidianos, principalmente situados en el barrio en el que residían todos los integrantes de la banda. Tenían un alto contenido

²⁴¹ Localidad del Partido de La Plata, ubicada a dos kilómetros al noroeste del centro de la ciudad.

irónico y humorístico en sus letras, así como por momentos incorporaban fraseos del rap y realizaban experimentos con sus voces.

Agustín, por su parte, es miembro de una banda de rock local que se convirtió en finalista del concurso en una de sus ediciones. Al momento de entrevistarlo tenía veinte años y vivía en Villa Elisa²⁴² con su familia. Agustín era estudiante universitario y no trabajaba. Dedicaba sus días a estudiar y a ensayar con su banda. La misma está compuesta por cinco integrantes jóvenes de su edad. Se definen como cercanos a la vertiente indie del rock local y aseguran preocuparse por la dimensión estética. Así, en cada show, a su sonido “popero”, rockero y electrónico, mezcla de lo clásico con lo moderno, lo acompañan con un vestuario pensado. Sus narrativas en general cuentan historias situadas y relatadas desde una dimensión subjetiva y existencialista.

Agustín entiende que el concurso es una gran ayuda para las bandas que “están empezando”. Admite que decidieron anotarse porque habían visto los beneficios que el concurso le había traído a la banda ganadora del año anterior, sobre todo poniendo énfasis en el concurso como un momento para ser conocidos y reconocidos.

“nosotros queríamos que la gente nos conociera, justamente para esto, para seguir tocando, para que la gente nos escuche, nos reconozca (...) conocíamos a los chicos que ganaron el año anterior, vimos que a ellos les había ido re bien, los llamaban de todos lados, habían tocado en la Plaza Moreno, en un re escenario, fueron teloneros de No te va a gustar...”²⁴³

Así, Agustín pone el foco en ubicar al concurso como una instancia que la banda capitalizaría en términos de reconocimiento y visibilidad. En la entrevista que mantuvimos con Agustín y sus compañeros en ningún momento presentaron fuertes críticas al concurso, sí algunas en torno a la falta de organización y cierto destrato; pero al mismo tiempo les restaban importancia pensando que esa era la oportunidad que tenían, que el concurso les daba, para hacerse conocidos. Desde su punto de vista, el concurso era fuertemente valorizado, justamente porque funcionaba como un punto de partida en un escenario legitimado, que te daba reconocimiento y visibilidad.

En cambio Hernán, integrante de la banda que decidió no inscribirse en el concurso ni aceptar una potencial invitación a ser la banda de apertura del mismo, observamos que sostiene lo siguiente:

²⁴² Localidad del Partido de La Plata, ubicada a quince kilómetros al noroeste del centro de la ciudad.

²⁴³ Entrevista realizada a Agustín, septiembre de 2016.

“nosotros lo que sí decidimos en su momento es no anotarnos al Vamos las Bandas, no prestarnos a ese espacio, un poco también por saber cómo se maneja el guiso ese, entre la Municipalidad, radio Vibra y los dueños del sonido y también sabiendo el choreo por el que facturan cada una de esas fechas... como decirlo, utilizan eso para a través... es fácil, hay un tipo que es el dueño del sonido, del escenario, de todo, que no vamos a dar el nombre para que no me manden a matar, que el tipo tiene un entongue con la municipalidad y entonces el trae artistas, tanto artistas grandes como tiene su curro con las bandas de acá, les pasa un monto a la Municipalidad, la Municipalidad se lo paga, ahora lo que le cuesta contratar a ese artista es generalmente la mitad del monto que le pasa a la Municipalidad y la otra mitad se la divide entre él y la gestión.”²⁴⁴

En el discurso de Hernán es clara la desconfianza que el concurso y el Municipio le generan. Parece que conoce cómo se organiza el evento y las negociaciones que implica la gestión estatal, específicamente la municipal. Igualmente, esta desconfianza no es total, o al menos de la misma no se traduce que la banda se quede por fuera del circuito estatal. Así, afirma

“al menos no vamos a participar en esos tipos de concursos... lo que sí y lo que este año se dio, pero después se suspendió, es que nosotros queremos tocar en el aniversario de Ringuelet, después no nos interesa ni el aniversario de La Plata, el 19 de noviembre, no. A nosotros eso no nos interesa. A nosotros nos interesa Ringuelet, y el aniversario de Ringuelet el primero de junio. Este año íbamos a tocar, y justo el año que íbamos a tocar nosotros tremenda lluvia, se suspendió todo y al otro día salió un solazo bárbaro tocó Agapornis y nos queríamos morir, y no solamente tocó Agapornis... las bandas del barrio, las bandas de Ringuelet ese día no tocó ninguna... en el aniversario de Ringuelet no toco ninguna banda de Ringuelet ... y eso fue medio como que...tal vez nos hirió.”²⁴⁵

Hernán desconfía, pero también tiene expectativas y se decepciona. No está dispuesto a relegar su barrio, el barrio al que le componen y le cantan, al que le rinden tributo –con la residencia y las letras- todos los miembros de la banda. El define a su grupo como “una banda que le habla a Ringuelet y que todas sus canciones hablan de Ringuelet”²⁴⁶, y por lo tanto esperaban poder tocar en los festejos por el aniversario de su lugar de origen. Así, rechazan al concurso, pero aceptarían participar de otras instancias en donde alguna agencia estatal esté involucrada.

²⁴⁴ Entrevista realizada a Hernán, noviembre de 2015.

²⁴⁵ Entrevista realizada a Hernán, noviembre de 2015.

²⁴⁶ Entrevista realizada a Hernán, noviembre de 2015.

Refiriéndose a una potencial invitación como banda invitada, a la cual se le abona un monto determinado de dinero por su trabajo, Hernán sólo reconoce en esa participación un valor económico que por el momento no les interesa recibir. Así, afirma que

“me he enterado cosas como el 19 de noviembre bandas que estaban para tocar, que estaban en la grilla, que tenían un turno tal, la largó y que tal artista de Buenos Aires quería que el escenario se despeje no sé, media hora antes de que él tocara así no había problemas técnicos y le dijeron “bueno, listo, vos no tocas”. Y así de buenas a primeras porque lo decidió un chabón, manoseos que nosotros no estamos dispuestos a prestarnos ni tampoco no los necesitamos, porque por suerte el dinero que se va generando con la banda lo reinvertimos en la banda, nos pudimos equipar, pusimos un sonido que para nosotros es genial porque nos permite autogestión (...)”²⁴⁷

Por su parte Martín, líder de una de las bandas que participó en la apertura del concurso, reconoce el valor económico como el motivo que lo llevó a aceptar la invitación, aunque destaca que el ser un concurso para bandas de la ciudad también los motivó. Así, afirma lo siguiente:

“mirá, en un principio era no tocar bajo ninguna bandera política porque todos tenemos diferentes opiniones al respecto. Después dijimos sí tocamos bajo banderas políticas siempre y cuando el fin de la causa sea bueno... si es a beneficio de la gente que se inundó, por más que haya abajo un cartel de lo que sea, del partido político del que sea hemos tocado para la izquierda, para la derecha, para la municipalidad, para la provincia, para cualquiera si la causa es buena. Y bueno, y además si nos pagan, te contratan para algo como esto, Vamos las bandas, no es ninguna súper causa ayudando a nada, simplemente es estar en la promoción de un concurso para bandas de la ciudad de La Plata. Nos pareció que estaba bueno, que el dinero nos venía bien... ya te digo porque estamos pagando un disco, una gira a México y todas son cosas que salen guita y entonces todo lo que entra bienvenido sea. Pero si obviamente no vamos a tocar con una causa que no estemos de acuerdo por más guita que haya o por más banda buena que toque... eso lo tenemos claro”²⁴⁸

Situándonos entonces desde las interrelaciones y no desde la concepción de las políticas “desde arriba”, nos preguntamos qué implica para los músicos participar de este tipo de experiencias. A partir de las entrevistas realizadas a los músicos, podemos afirmar que para dos de ellos participar como invitados del concurso *Vamos las bandas* significa la posibilidad de obtener un monto de dinero. Martín reconoce aceptar la participación,

²⁴⁷ Entrevista realizada a Hernán, noviembre de 2015.

²⁴⁸ Entrevista realizada a Martín, octubre de 2014.

porque esa ayuda económica es fundamental para el crecimiento de la banda, mientras que Hernán expresa preferir continuar consiguiendo su dinero de forma autónoma, autogestionada por la misma banda y en cuanto a su posible participación como concursante, admite no haberse anotado porque no les interesa participar en el festejo oficial del aniversario de la ciudad. Mientras que Agustín, que logró ser finalista del concurso, destaca la importancia del concurso en tanto a la difusión, el reconocimiento, la publicidad, y resalta también la posibilidad de tocar en un escenario profesional, en el aniversario de la ciudad, como telonero de una banda reconocida.

Martín acepta participar, porque afirma que la banda lo necesita. Hernán, por su parte, lo rechaza, porque sostiene que la banda produce su propio dinero y se autogestiona, y no hace mención a ningún beneficio cuando se le pregunta por su posible participación en carácter de banda concursante y no como invitada. Ninguno de los dos hace referencia al premio del concurso, ni al valor simbólico que al mismo se le otorga desde la organización: el “ser la banda nueva” y tocar en la Plaza Moreno el 19 de noviembre, en el aniversario de la ciudad. En ninguno de los dos relatos aparece el concurso como una oportunidad para ganar visibilidad o para legitimarse como “la banda nueva”. A diferencia de ambos, en el relato de Agustín lo primero que se desataca es la posibilidad de darse a conocer, sobre todo para una banda que está naciendo, y la oportunidad de pisar un escenario con condiciones profesionales, para bandas como ellos que “siempre tocan en piso”. También hace referencia al valor simbólico que tiene tocar en el aniversario de “tu ciudad, la ciudad donde estudias, vivís, haces todo”. En su relato, Agustín destaca permanentemente el valor positivo que tiene poder tocar en esa plaza por la que transita diariamente camino a la escuela, a tomar el colectivo, a reunirse con sus amigos en el centro de la ciudad. Además, según su perspectiva, la importancia reside en poder tocar en la plaza principal de la ciudad, a la que ellos le cantan, le componen sus canciones y donde tienen lugar todas sus experiencias cotidianas: de amor, de desamor, de amistad, de anécdotas traviesas de su infancia, de recuerdos familiares. Así, el joven músico admite que es para ellos un honor poder tocar en la plaza principal de la ciudad que los vio nacer, crecer y convertirse en músicos formándose de la mano de profesores consagrados en la escena local.

Recurrimos a la voz de tres músicos y hallamos posiciones y apropiaciones que movilizan sentidos diferenciales. Nos encontramos con dos discursos que no identifican al concurso como un habilitador de nuevas experiencias, o como una oportunidad para ocupar un espacio, y en este sentido no se le otorga a la política cultural el peso de ser un

espacio legitimador o tener el poder de otorgar visibilidad y reconocimiento como es en el caso de Agustín.

Como vimos, Martín y Hernán señalan e identifican al concurso con un beneficio económico. En uno de los casos eso es visto como algo positivo, y se destaca la utilidad de esa ayuda económica para las bandas de la ciudad que están en procesos de grabación de discos y giras. En el otro caso, se reconoce también la dimensión económica que ofrece esta competencia para los invitados en las aperturas y cierre de las distintas ediciones pero se la rechaza, aludiendo que el trabajo de algunas bandas transita por el carril de la autogestión e independencia, tanto del mercado (alejándose de las medianas y grandes discográficas) como de las agencias estatales. Y aquí hallamos una cercanía con los relatos encontrados en torno al festival *Cultura Emergente*. Hernán no excluye la posibilidad de realizar algo en vinculación al agente estatal, pero subraya que hay otros carriles que tienen que ver con la autogestión y la independencia, y que su banda elige ir por ahí.

De este modo, Martín y Agustín se apropian del concurso y admiten decidir formar parte de él por valorar positivamente determinada cuestión: en un caso es la ayuda económica, en otro la posibilidad de darse a conocer. Para Hernán, quien directamente decide junto a su banda no participar, el concurso no presenta ninguna potencialidad; desliza un discurso totalmente negativo y desvalorizante hacia el mismo, resaltando elementos como el dudoso manejo de fondos y la manipulación hacia las bandas. Sin embargo, esto no significa un alejamiento total de instancias en donde esté involucrado algún agente estatal, sino que están dispuestos a vincularse con actores de la delegación en la que viven y poder mostrarse en el festejo del aniversario de esa localidad.

Si bien, como vimos en el segundo capítulo de esta tesis, desde la formulación se homogeneiza a las posibles bandas participantes, estipulando condiciones y características específicas, los concursantes muestran un universo heterogéneo. Así, como para algunos el concurso constituye una oportunidad, para otros ya desde su creación, es una excusa para hacer negocios. En este sentido queda claro que, mientras algunos disputan con el Estado no solo modos de producción, difusión y ejecución de la música, sino también formas de organización, administración y manejo de fondos; otros establecen un vínculo más instrumental, tomando del concurso lo que creen que puede servirles. Es también importante considerar que además se agrega una cuestión de experiencia y trayectoria en las apreciaciones del concurso que realizan los jóvenes. Así, mientras que la mayor valoración proviene de una banda con menos trayectoria al interior

del circuito -y en este sentido son interpelados por una política que los tiene por objeto: ser la banda nueva-, en las evaluaciones que realizan los otros dos músicos la experiencia pesa mucho más.

6.4 El rock versátil: músicos que disputan (desde adentro o desde afuera)

Por el lado de los músicos, las posiciones también fueron cambiantes. Así como mostramos con el caso de los festejos del aniversario de la ciudad y las clausuras, donde el agente estatal por momentos se acercó a los músicos para incluirlos y por otros realizó eventos excluyéndolos, los músicos también actuaron diferencialmente frente a cada circunstancia, poniendo en acto variadas estrategias. En este apartado nos detendremos específicamente a analizar las posiciones de los músicos en las dos ediciones de un evento que entendemos como una política cultural estatal: el Festival *Provincia Emergente*²⁴⁹ realizado en los años 2016 y 2017, que si bien fue organizado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, el Municipio de la ciudad de La Plata fue coorganizador, participando del armado del evento, de la convocatoria a las bandas locales y referentes de otras disciplinas artísticas, de la difusión y del operativo de seguridad, entre otras actividades.

En el año 2016 se realizó en el Estadio Ciudad de La Plata²⁵⁰ el Festival *Provincia Emergente*. Durante tres días consecutivos y con entrada libre y gratuita, el festival reunió a artistas de diversos lenguajes artísticos, entre los que participaron grupos musicales. Ante la noticia de realización del festival en el transcurso del 2016 -que como mostramos anteriormente en ese período no solo se da la clausura del bar *Pura Vida* y la posterior organización y reclamo por parte de artistas, gestores, periodistas y público, sino que “fue un año muy difícil para los centros culturales y las casas culturales (...) como Milton, El Jacarandá, Casa Hermanos Zaragoza, La Mulata, Teatro Práctico y el Olga Vázquez.” (Bossellini y Blanco, 2018)- un grupo de músicos de rock lanza la invitación a un festival llamado *Cultura en Emergencia*.

²⁴⁹ El festival *Provincia Emergente* se realiza en la ciudad de La Plata desde el año 2016 y reúne artistas de diversas disciplinas. Para ampliar información remitirse a <https://www.gba.gob.ar/provinciaemergente>

²⁵⁰ El Estadio Único Ciudad de La Plata, un gran estadio de fútbol propiedad de la Provincia de Buenos Aires y administrado en conjunto por el Gobierno provincial, la Municipalidad de La Plata y los dos clubes de fútbol más importantes de la ciudad. Se encuentra ubicado entre las avenidas 32, 526, 25 y la calle 21. Se realizan allí eventos deportivos, aunque mayormente se destina a recitales de rock, muchos de carácter internacional.

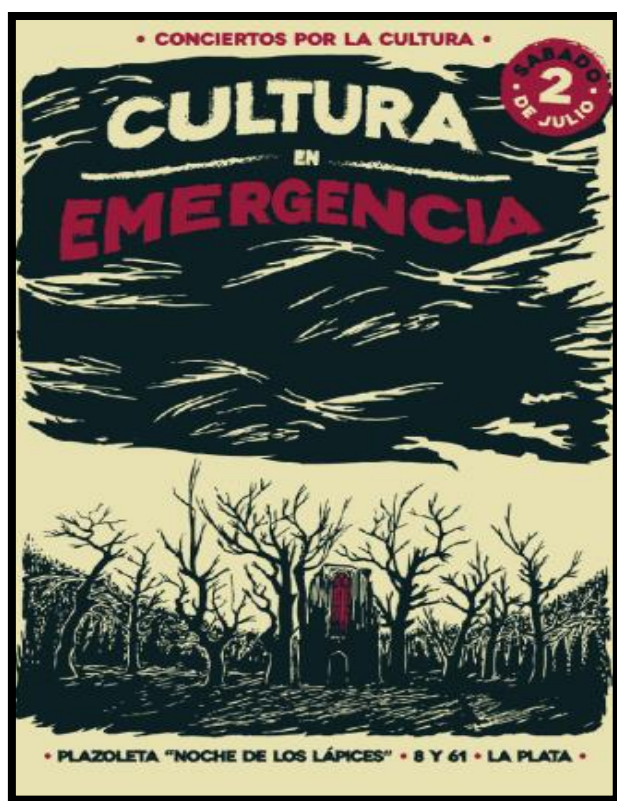


Figura N°33: Flyer del evento *Cultura en Emergencia*.²⁵¹

El mismo se realizaría²⁵² en días cercanos al evento oficial, en la Plazoleta *Noche de Los Lápices*²⁵³ y participarían bandas de rock local como *Güacho*, *Las Armas Bs. As.*, *La Teoría del Caos*, *Peces Raros*, *Pérez* y *Un Planeta*. Además del anuncio del Festival, los músicos lanzaron un comunicado²⁵⁴ en donde expresaban su posición. El mismo estaba compuesto por varios puntos, que listamos a continuación:

- ✓ No rechazamos al Provincia Emergente; al contrario, nos parece bien que se haga y muchas bandas amigas van a participar de él. Simplemente desistimos de participar, luego de recibir invitaciones, porque hay una visión utilitaria que atenta contra espacios vitales para el desarrollo de proyectos autogestionados y alternativos

²⁵¹ Extraído de <http://www.telam.com.ar/notas/201606/153348-festival-provincia-emergente-cine.html>

²⁵² Por una gran lluvia que se produjo en la ciudad el evento tuvo que ser cancelado, porque se realizaría al aire libre. Si bien en un principio se barajaron otras fechas para su realización, el mismo se terminó suspendiendo.

²⁵³ Aunque ya fue referenciada en varias oportunidades, cabe recordar que la misma se encuentra ubicada en frente del bar *Pura Vida*.

²⁵⁴ Los puntos del comunicado que transcribimos a continuación fueron extraídos de <http://www.telam.com.ar/notas/201606/153348-festival-provincia-emergente-cine.html>

- ✓ En este momento en el que hay muchos centros culturales y espacios culturales en riesgo, que están bajo amenaza de clausura nos pareció correcto, con esta situación como marco, estar del lado de la cultura independiente y auto gestionada.
- ✓ Queremos que haya cientos o miles de festivales, no es un rechazo al Emergente, nos parece bien que se organice, pero debe entenderse la cultura tal como la entendieron los grandes hombres: un hombre tocando la guitarra para miles, para generar que esos miles de espectadores busquen tocar la guitarra o nazcan actores, dramaturgos, pintores, escritores.
- ✓ Acá parece que hay una idea marketinera que es la de una persona tocando la guitarra para miles, pero si cerras todos los centros culturales y los pubs, luego esos miles no podrán tocar la guitarra, es decir no podrán seguir generando cultura.
- ✓ El festival [organizado por los músicos] es un modo de convocar fuerzas de otras disciplinas y espacios culturales para dar visibilidad y legitimidad a un modo de entender el arte como bien cultural y no como simple entretenimiento. El Estado no sólo debe articular y habilitar canales propios, sino garantizar la producción desde espacios alternativos, autónomos e independientes. Discrepamos con una concepción utilitaria de la cultura y promovemos el concepto de bien cultural.
- ✓ Estamos a favor de la intervención del Estado en la producción, el fomento y la difusión de la cultura, estamos a favor de que el Estado proteja a las industrias culturales, por eso queremos visibilizar otras formas de construcciones culturales.
- ✓ En este momento nos necesitan más otros espacios, espacios donde surgimos y de dónde venimos, este es un colectivo cultural, no un colectivo político partidario, no hay ninguna bandera política detrás de esta decisión.

Del comunicado de los artistas se desprenden varios puntos de interés para pensar el vínculo con el agente estatal municipal, pero también el vínculo más amplio entre “cultura” y Estado. El manifiesto expresa diversos reclamos en torno a qué tipo de cultura

propone el colectivo de artistas, así como también expone qué tipo de relación pretende establecer con el Estado.

Como se puede ver en el comunicado, los artistas promueven una *cultura* independiente, autogestiva y alternativa. Con respecto a la independencia en el rock, Quiña (2014) sostiene que si bien el dilema entre lo comercial y lo independiente acompañó al rock desde sus inicios²⁵⁵, hace un tiempo la música independiente ha dejado de ceñirse al género rock, para constituirse cada vez más en una manera de hacer música popular referida a lo genuino y lo auténtico, en distinción a lo comercial.

En una compilación sobre la cultura independiente de Buenos Aires (Hantouch y Sánchez Salinas, 2018), que aborda los casos de la danza, la música, el teatro, los centros culturales y las milongas, aparece la noción de lo independiente para significar procesos variados: “en algunos casos la definición viene dada por el vínculo con el Estado y los niveles de autonomía de los actores; en otros por el carácter autogestivo de sus proyectos, por la escala, masividad y circuitos de producción en los que se inscriben, o por el carácter de informalidad de la actividad laboral” (Hantouch y Sánchez Salinas, 2018:11). En esta línea, si bien desde los estudios sociales de la música se ha contribuido a estudiar la noción de independencia (Lunardelli, 2002; Ochoa, 2003; Palmeiro, 2005; Corti, 2007, 2009; Vecino, 2011; Lamacchia, 2012; Quiña, 2009, 2012a, 2012b, 2014; Boix, 2015b), coincidimos con Lamacchia (2012) en que “el concepto independiente es una categoría que se va construyendo socialmente de acuerdo a los actores y a las relaciones de poder que se establecen dentro del espacio musical” (2012:122)²⁵⁶, y en ese sentido, como sostiene Boix (2015b), “no es posible presentar la independencia como categoría aporética, desde la suposición de que es posible aislar algún valor que la definiría” (2015:124).

²⁵⁵ “(...) la misma categoría de “rock nacional” que caracteriza la apropiación del género rock en Argentina (Vila 1985) se ha gestado al amparo de la tensión entre lo independiente y lo comercial. Así lo hacen manifiesto, por un lado, la fundación del primer sello discográfico “independiente” en 1968, que fue Mandioca, pionero en el género y, por otro la actividad de Músicos Independientes Asociados (MIA), un grupo de músicos, técnicos y programadores que entre 1976 y 1982 -durante los años de la dictadura militar- constituyeron la primera experiencia de autogestión musical, también en el ámbito rockero.” (2007: 156-157)

²⁵⁶ Por ejemplo, para La Unión de Músicos Independientes (UMI) lo independiente refiere a la esfera de la producción de la música, haciendo alusión en el artículo N°65 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual a “aquella donde el autor y/o intérprete ejerza los derechos de comercialización de sus propios fonogramas mediante la transcripción de los mismos por cualquier sistema de soporte teniendo la libertad absoluta para comercializar y explotar su obra” (Lamacchia, 2012: 123).

Analizando el comunicado podemos ver, tal como señala Mercado (2018) para el caso del teatro comunitario porteño²⁵⁷, que la autogestión aparece como una reivindicación vinculada principalmente a un deseo de independencia, y de un pedido al Estado basado en que éste debe apoyar las prácticas culturales realizadas de manera “autogestiva” “porque se trata de espacios que generan circuitos alternativos de consumo y producción cultural, descentralizando la oferta (...)” (2018:191). Algo similar sucede con el caso que analizamos, donde aparece la idea de independencia ligada a la autogestión, pero también en vinculación a la alternativo; configurando una tríada relacional que ubica al Estado como un otro, al que se le exige que implemente estrategias para dar lugar a las propuestas de estos artistas. Es decir, es fundamental entender esta trama relacional en tanto no se le exige tanto al Estado que impulse o genere políticas culturales propias en torno a la música, sino que apoye el circuito “alternativo” que corre por fuera del canal oficial. En este sentido, y tal como mostramos en el segundo capítulo para el caso del evento *Ciudad Alterna*, aparece el reclamo por la visibilización, exigiéndole al Estado que apoye y de legitimidad a los eventos, propuestas y modos de producción, difusión y ejecución de la música en los que estos artistas se encuentran posicionados. Como en los capítulos anteriores, vuelve a aparecer aquí la disputa, en este caso con los agentes estatales, por reconocimiento y legitimidad.

Como señalamos en el segundo capítulo de esta tesis, Del Marmol et al (2014) sostienen que para la escena artística de la ciudad de La Plata, lo independiente refiere a un alejamiento de lo estatal, pero sobre todo de las grandes corporaciones. De modo que si bien la independencia conlleva ciertas condiciones de producción, al mismo tiempo garantiza una libertad estética respecto de los condicionamientos que implicaría la vinculación con determinados sellos discográficos o la persecución de objetivos que antepongan los fines económicos a la búsqueda artística. En esta línea, Boix (2015b) también vincula la idea de independencia con la desvinculación de las grandes corporaciones, para el caso del indie platense. Pero además agrega que, para los músicos que se identifican con la independencia, la idea aparece contrapuesta a lo *mainstream*, a los grandes medios y gustos masivos. “Por lo general, esta distinción implica un contraste moral, donde lo independiente es siempre creativo, puro y democrático frente a lo

²⁵⁷ En la investigación a la que hacemos referencia Mercado (2018) analiza los procesos de producción y reproducción de prácticas artísticas en la trayectoria de dos grupos de teatro comunitario de la Ciudad de Buenos Aires (Circuito Cultural Barracas y Catalinas Sur), iluminando debates en torno a los derechos culturales, los usos de la cultura con fines de transformación social, la participación ciudadana y las políticas culturales.

pretendidamente estandarizado, corrompido y oligárquico” (2015:123). Asimismo, la autora sostiene que para el caso del indie local la independencia aparece asociada a la idea de libertad, “no tanto a la estética, sino a la de hacer las cosas del modo en que quieren, a partir de ‘las propias reglas’. Es interesante que la independencia enfatice en el hacer de las cosas (...)” (Boix, 2015b:126).

Sin embargo, en el manifiesto producido por los músicos que analizamos, la proclama por la independencia aparece fuertemente ligada al Estado y no al mercado discográfico; y ese reclamo hacia las agencias estatales no se vincula con el poder político de turno, ya que aún en gestiones de diferentes lineamientos políticos, la demanda de algunos grupos de artistas se mantuvo constante. Se exige entonces la presencia estatal, pero principalmente en forma de apoyo y criticando el uso instrumental de la cultura; pidiéndole al Estado que garantice la expresión del circuito independiente existente. En este sentido, no se plantea una autonomía absoluta con respecto al vínculo con las agencias estatales, sino una autonomía relativa, en donde los artistas se encargarían de diseñar las propuestas y el Estado debería apoyar esas iniciativas utilizando diferentes recursos. En este sentido, se le está reclamando al Estado que “no debería detentar la exclusividad en la formulación de políticas culturales, sino que tendría que ocupar un rol de promotor y regulador de la demanda de la sociedad civil” (Infantino, 2019: s/p). De este modo, como sostiene Infantino (2019) los hacedores culturales, protagonistas de las prácticas culturales a ser promovidas, ya no serían considerados como objetos / destinatarios de políticas, sino más bien agentes formuladores y ejecutores de las mismas, a través de un modelo participativo y compartido de gestión que envuelve a actores e intereses diversos.

Como expresan los artistas en el comunicado, para ellos la cultura debe tener carácter de multiplicadora, no ser marketinera, ni utilitaria, ni un mero entretenimiento; y en contraposición proponen entender el arte como un bien cultural. Sin embargo, a pesar de esta idea de una cultura no utilitaria, exigen que el Estado financie, apoye y fomente sus propuestas estéticas, y que responda con políticas a demandas de promoción, difusión y reconocimiento (material y simbólico) de sus propias e independientes prácticas culturales.

Y al igual que en el caso que analiza Mercado (2018), la movilización de la idea de “independiente” aparece como una forma de disputar capital simbólico. Porque si bien, como vimos al comienzo de este capítulo, los actores exigen a los agentes estatales que dejen de cerrar y clausurar sitios, y que gestionen políticas adecuadas para garantizar la

apertura y vigencia de centros culturales, locales y bares, a partir del análisis de este comunicado a raíz de un evento en particular también se le exige el reconocimiento, apoyo y legitimación del circuito alternativo del que ellos participan. De este modo, el reclamo hacia las agencias estatales se compone de una exigencia por la existencia de políticas culturales, pero las mismas deberían considerar las propuestas que este colectivo de artistas viene desarrollando. Como sostiene Infantino (2019), la autogestión y la independencia siguen siendo banderas que caracterizan a la formación cultural - específicamente a los artistas circenses con los que trabaja, pero que puede hacerse extensible a otras formaciones culturales- pero hoy se significan expandiendo su alcance hacia demandar una actuación diferencial por parte del Estado.

De este modo, no es cualquier política cultural la que se demanda, sino una política democrática participativa, que visibilice, reconozca y permita gestionar la existencia de estas actividades llevadas adelante por los propios músicos. En este sentido, otro de los puntos del comunicado expresaba que “el Estado debe articular y crear sus propios canales pero debe también garantizar la producción de espacios culturales autónomos e independientes”. Otro ejemplo de este pedido lo analizamos en el segundo capítulo para el caso de *Ciudad Alterna*, dónde uno de los organizadores comentaba que la intención del evento era mostrarle al Estado que existía un circuito alternativo con propuestas específicas en torno a la producción, difusión y ejecución de la música y que, si algún día el Estado tuviese intenciones de acercarse, los organizadores podrían decirle qué recursos necesitan para financiar ese evento que tiene garantizado su funcionamiento, y que posee “sus propias reglas” (Boix, 2015b: 126).

Al año siguiente, en la edición del *Provincia Emergente* del 2017 el evento volvió a realizarse bajo la misma modalidad, y convocó alrededor de ciento ochenta mil personas. Para el caso del rock, dentro de las bandas convocadas estuvieron *De la gran piñata*, *Los caballeros de la quema*, *Babasónicos*, *El kuelgue*, y como representantes locales, participaron *Se va el Camello*, *Tototomás*, *Castañas de Cajú* y *La Patrulla Espacial*.

Sin embargo, en esta oportunidad los músicos, gestores y periodistas no organizaron como el año anterior un “contra festival”, sino que algunos músicos -aunque no de las bandas participantes del circuito de rock local- eligieron manifestarse desde el propio escenario del Festival *Provincia Emergente*. De este modo, por ejemplo, los

músicos de la banda platense *Castañas de Cajú*²⁵⁸, realizaron su show con un vestuario particular: vistieron guardapolvos en apoyo a la lucha docente que se estaba llevando adelante en medio de un conflicto salarial y en su *fan page* junto a la foto que ubicamos a continuación mencionaban “Anoche llevamos la lucha docente al escenario del Emergente. ‘Docente luchando también está enseñando’”²⁵⁹.



Figura N°34: En la imagen se puede observar a los músicos de *Castañas de Cajú* vistiendo guardapolvos durante el show brindado en el Festival *Provincia Emergente*, en el mes de junio de 2017. Imagen recuperada de la *fan page* de la banda.

Asimismo, los músicos intervinieron el flyer oficial de difusión que mostramos a continuación.

²⁵⁸ Si bien no consideramos a *Castañas de Cajú* como una banda de rock platense -porque se autoubica dentro de la llamada música latinoamericana, fusiona distintos géneros en donde está presente el sonido rockero pero principalmente tiene un componente folklórico y latinoamericano, y al mismo tiempo realiza un circuito diferente al de las bandas de rock con las que trabajamos en esta tesis- los músicos son cercanos al mundo del rock platense, algunos de ellos son productores o sesionistas de bandas de rock local, y también tienen cercanías en los itinerarios, espacios de formación, de sociabilidad, etc.

²⁵⁹ Fragmento recuperado de la *fan page* de la banda *Castañas de Cajú*.



Figura N°35: Flyer oficial de difusión del Festival Provincia Emergente intervenido y compartido por los músicos de *Castañas de Cajú*. Imagen recuperada de la *fan page* de la banda.

Si bien no realizaron desde el escenario un reclamo en torno a la cuestión cultural, al cierre de espacios y a la falta de fomento estatal en el área, ocuparon el estrado llevando una consigna de lucha en torno a una problemática social, mostrando que aceptaban participar pero se posicionaban ante los agentes estatales provinciales por la situación que estaban atravesando los docentes de la Provincia. En este sentido, comparando las repercusiones de ambas ediciones del *Festival Provincia Emergente*, se observa un cambio y un reposicionamiento de algunos grupos musicales. No sabemos si no se realizó un contrafestival por problemas de organización, recursos, o fue una decisión del colectivo, pero pudimos observar que frente a una nueva edición la banda *Castañas de Cajú*, ligada al rock por las cuestiones aclaradas oportunamente, eligió participar, disputando en cierto sentido, desde adentro del mismo festival. Si bien el reclamo no versó en torno a cuestiones que atañen a los músicos exclusivamente, dio lugar a visibilizar a una problemática social existente. En este sentido, los músicos aceptan participar, pero lejos de querer que eso sea leído como un gesto de confianza a la gestión, se posicionan desde la denuncia.

De este modo, sostenemos que el análisis de la relación entre los músicos y los agentes estatales debe ser situado. Es decir, así como una edición el *Festival Provincia Emergente* tuvo como contraparte la organización (frustrada) del *Festival Cultura en*

Emergencia, al año siguiente las cosas se dieron de modo distinto, por lo que es imposible generalizar y construir en abstracto la posición de los músicos o de los agentes estatales en el vínculo que mantienen. Las políticas deben ser analizadas de forma situada y contextualizada, para obtener interpretaciones sobre esas políticas en particular, pero no sobre todas las políticas.

Desde la posición del Estado la propuesta se mantuvo constante: se volvió a invitar a bandas locales, se les dio un lugar similar al del año anterior, mientras que de manera simultánea el agente estatal municipal mantuvo su política de control y habilitaciones, clausurando espacios vinculados al rock y desplegando acciones confusas para que dichos espacios puedan resolver su situación. Sin embargo, frente a un Estado que se mostró sin cambios, al menos desde la formulación y aplicación de la política, los músicos cambiaron de estrategia. Aquellos que en la edición del año 2016 se habían organizado en torno a la realización del otro festival (casi un “contra festival”) y habían redactado un comunicado crítico con la política hacia el rock, no desplegaron ninguna acción específica. Algunos músicos de rock local, que fueron convocados en la edición 2017, participaron sin desplegar ninguna estrategia, ni reclamo. Mientras que otros, como fue el caso de los integrantes de la banda *Castañas de Cajú*, (más vinculada al circuito de música latinoamericana que al de rock local) eligieron posicionarse participando del evento, pero realizando un reclamo, utilizando el escenario como un medio para visibilizar un conflicto social.

En esta línea, es fundamental tener en cuenta que este vínculo complejo entre los músicos y el Estado, donde se ponen en juego lógicas e intereses disímiles, se enmarca en una serie de demandas hacia las agencias estatales que vienen sucediendo en el plano cultural durante los últimos años en Argentina (Infantino, 2019). “Demandas hacia el Estado protagonizadas por diversos colectivos artísticos en función de lograr visibilidad, espacio, reconocimiento y/o recursos para el desarrollo de sus prácticas. (...) Artistas que demandan una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales” (Infantino, 2019: s/p).

6.5 Conclusiones. *Si fuera fácil ya no estaría aquí*²⁶⁰

Titulamos este capítulo utilizando el fragmento de una canción de una banda de rock platense que habla en particular (y estereotipado) del vínculo entre ciudadanía y

²⁶⁰ Fragmento de la canción “Exiliado” de la banda de rock platense *Narvaes*.

Estado. Así, refiriéndose a este último, lo definen como “un monstruo que los mata o los compra”. Sin embargo, ahondando específicamente en el vínculo de los músicos del circuito de rock local y el agente estatal Municipal, podemos afirmar que no hemos encontrado en los discursos de los músicos con los que trabajamos percepciones y posiciones tan extremas, absolutas ni fijas. Sus relatos muestran más bien un continuum de matices, posiciones dinámicas, cambiantes, versátiles. En este sentido, en primer lugar, sostuvimos a lo largo del capítulo la necesidad de realizar análisis situados y contextualizados. Mientras que, en segundo lugar, concluimos que no es posible hablar del Estado o de un agente estatal en particular como un bloque homogéneo. El análisis arrojó como resultado la imagen de un agente estatal municipal por momentos descoordinado, con actitudes de animosidad en otros, compuesto por diferentes áreas y actores que poseían diferentes intereses y desplegaban diversas estrategias.

Cabe aclarar aquí que nuestro análisis se restringió al vínculo de los músicos con el agente estatal municipal, ya que creemos que es un actor activo dentro de la configuración del circuito de rock local y en este sentido no nos dedicamos a analizar el vínculo con el Estado Nacional, a través de por ejemplo Programas de Profesionalización de la Música que tuvieron lugar en el espacio y tiempo en que realizamos nuestro trabajo de campo, como han realizado otros investigadores (Boix, 2016); al mismo tiempo es imprescindible afirmar que ninguno de los músicos con los que trabajamos formó parte de esas instancias, ni realizaron mención al respecto.

En el año 2012 Lamacchia (2012) sostenía que hasta ese momento en la Argentina no existían políticas públicas con continuidad que tengan a la música en general y a la música independiente en particular en el centro de su interés; sin embargo, Boix (2016) sostiene que el Programa de Profesionalización de la Música *Recalculando*, presentado en la ciudad de La Plata en junio de 2012, quizás haya sido el primero de este tipo. Algunos años después, Saponara (2018) mostró, para el caso de la localidad de Avellaneda, que en ese Municipio los músicos del circuito de rock entablaron un vínculo muy estrecho con el Estado con el fin de mejorar su actividad, en donde el agente estatal brindó numerosas oportunidades a los artistas para organizar eventos, suministrando los recursos y facilitando los espacios municipales necesarios.

En esta línea de pensar este vínculo, el caso por nosotros abordado se aleja de la situación de Avellaneda, pero no puede ser pensado desde la oposición entre un Estado presente y un Estado ausente. El análisis que realizamos muestra un Estado interesado en intervenir en la configuración del circuito de rock platense, no un agente estatal que se

desentendiendo de la cuestión y no participa. Muy al contrario, como vimos, el Municipio a través de diferentes acciones y políticas, interviene en el circuito y realiza propuestas. Lo que podemos plantear a partir del caso analizado es que este vínculo es complejo, existiendo tanto desde el lado de los músicos como desde el lado del agente estatal, diferentes posturas respecto a las modalidades de trabajo, las formas concebir a la música y a la ciudad, las maneras de entender la cultura. Dentro de este marco, trabajamos con distintos eventos para mostrar cómo se configuraba una trama relacional entre los músicos del circuito de rock platense y el agente estatal municipal, que ilustra una urdimbre de sentidos compartidos, tensiones, consensos; así como momentos de encuentro, desencuentro, repliegue y disputa.

Para el caso del análisis de los festejos por el aniversario de la ciudad de La Plata hemos mostrado como el agente municipal tiene una propuesta en el marco de la cual convoca a participar a bandas de rock, en la misma proporción que lo hace con los otros géneros musicales. Del otro lado, está el reclamo de los músicos con respecto a considerar que se les brinda un horario desfavorable, que se invierte mucho dinero en invitar a una banda consagrada para el cierre de la celebración y que paradójicamente, en “la ciudad del rock”, parecería que el rock no tiene un lugar central. Sin embargo, de manera simultánea a estas críticas, los músicos participaron activamente del evento realizado en la *Estación Provincial*, organizado por la editorial oficial *La Comuna*. Esto nos permitió ver que de ambos lados nos encontramos con grupos heterogéneos que mantienen relaciones variadas con los distintos agentes en cuestión. Así, un área específica del Municipio convoca a realizar un evento exclusivo para el rock, y los músicos aceptan participar y no encuentran allí un problema.

Algo similar sucedió con el Festival *Provincia Emergente*, en donde si bien en una primera instancia un grupo de músicos programó un contrafestival acompañado de un comunicado conformado por diferentes reclamos y proclamas; en la segunda edición del evento oficial no organizaron otro festival, tampoco realizaron un comunicado, y un grupo de músicos participó del mismo, llevando algunos reclamos arriba del escenario.

Analizamos también el caso del concurso oficial *Vamos las bandas*, y vimos que tres de los participantes o posibles participantes mantienen posturas diferentes, aunque con algunos puntos de encuentro. Mientras que dos de ellos ven en el evento una posibilidad de ganar dinero o ganar visibilidad y reconocimiento; el otro decide mantenerse alejado de ese tipo de organización de eventos por desconfiar del manejo de recursos por parte del agente Municipal. Sin embargo, aun así -y desde esta postura que

en su discurso puede leerse desde el enojo y la desconfianza- el entrevistado sostiene que aceptaría formar parte de un evento oficial si se tratara de participar en algún festejo en el barrio en el que vive.

Del análisis se desprende que los vínculos entre el agente estatal municipal y los músicos han sido dinámicos, cambiantes, versátiles. Además, es difícil y poco conveniente referirse al “agente estatal municipal” y a “los músicos” como si ambas categorías funcionaran como corporaciones sin conflictos, sin intereses disímiles, sin posturas variadas y compuesto por actores homogéneos. Lo que hemos encontrado en nuestro trabajo de investigación es totalmente diferente. Ambos grupos son heterogéneos y plantean estrategias variadas frente a distintas situaciones. Asimismo, lo que no se puede perder de vista es que el agente estatal municipal, considerado como un grupo heterogéneo, es un agente poderoso, interesado en participar de la configuración del circuito de rock local; mientras que los músicos, cada uno con sus posturas e intereses, también muestran interés por participar de ese juego.

Trabajamos también en torno a la premisa que sostiene que las gestiones kirchneristas han reducido el nivel de desconfianza hacia el Estado en el mundo del rock, enmarcado en un proceso mayor a nivel regional donde en el ámbito de las políticas culturales, se asistió a una disputa en el modo de entender y gestionar las mismas. En esta línea, esta investigación dialogó con políticas culturales en el período de un gobierno local kirchnerista, pero también de la nueva gestión (PRO-Cambiamos), alineada con el gobierno nacional y provincial; y en ambos momentos las percepciones con respecto a la confianza/desconfianza y al tipo de vínculo entre músicos y Estado ha sido fluctuante. En ambas gestiones hubo momentos de tensión y otros de acercamiento. Lo que también observamos es que durante la gestión del Pro-Cambiamos se multiplicaron las clausuras y se intensificó la política de control y habilitaciones sobre bares, centros culturales, y distintos espacios en donde las bandas de rock brindaban espectáculos. Pero, por ejemplo el caso de Hernán y su desconfianza en torno al manejo de fondos municipales y su decisión de no formar parte del evento fue durante una gestión kirchnerista; mientras que la participación de un grupo de músicos en el evento en la *Estación Provincial* en el marco de la celebración del aniversario de la ciudad, fue durante una gestión “opositora” al kirchnerismo. En este sentido es que volvemos a señalar que, más que pensar en abstracto qué gestiones políticas generaron determinadas percepciones y actitudes en los músicos, es importante focalizar en las habilitaciones y apropiaciones que generan las experiencias in situ. Y en ese análisis lo que pudimos observar -y, en efecto, creemos que está marcado

por un clima de época iniciado para el campo de la música desde la sanción de la Ley Nacional de la Música- es un cambio profundo en tanto los músicos deciden articular con el Estado: ya sea desde la disputa, desde la participación o desde la propuesta de otro tipo de eventos, el Estado aparece desde el punto de vista de los músicos como un actor con quien articular, dialogar y también disputar. De este modo, es importante señalar que si bien el rock nacional históricamente se rebeló, se opuso a la autoridad, tomó como enemigo al poder político (Saponara, 2018) durante las gestiones kirchneristas los músicos de rock comienzan a vislumbrar la posibilidad de pensarse junto al Estado: ya sea articulando actividades y proyectos, o disputando y reclamando. En este sentido, es importante señalar que el Estado aparece entonces como un actor posible con quien articular, pero también como un agente al que se le exige y se le reclama reconocimiento, intervención, recursos y/o propuestas. De este modo, los reclamos de los músicos permitieron ver que los agentes culturales demandan políticas culturales desde un enfoque en donde no solo se exige visibilidad y reconocimiento de sus actividades; sino que se considera que tanto la formulación de los lineamientos, como la administración de los recursos y la toma de decisiones, deberían ser instancias en donde sus voces sean convocadas y escuchadas.

Conclusiones

*Ven aquí, ¿dónde vas? Esta noche yo tengo que salir a tocar*²⁶¹

Esta investigación tuvo como objetivo principal analizar la configuración del circuito de rock platense durante el período 2013-2018, partiendo de la premisa que sostiene que el mismo se estructura y organiza a partir de consensos, tensiones y disputas que se dan entre los actores participantes por las características, sentidos y límites del mismo. De este modo, nos propusimos en esta tesis rastrear los diferentes procesos que allí tienen lugar, entendiendo al circuito como uno dinámico y activo y, en este sentido, en permanente redefinición.

A lo largo de esta investigación hemos mostrado que en la configuración del circuito de rock platense tienen lugar distintos procesos y convergen diversos agentes que lo hacen dinámico y activo, conformando una trama en la cual en determinadas circunstancias priman los vínculos colaborativos, favoreciendo puntos de encuentro y consensos, mientras que bajo situaciones específicas se activan disputas y tensiones en torno a distintas dimensiones que generan posiciones encontradas. De este modo, el circuito, en tanto proceso social de la música, se configura, reproduce y transforma por la intención de múltiples agentes (músicos, medios de comunicación, corporaciones empresarias y agentes estatales, entre otros) y determinadas lógicas, que en su curso experimentan instancias de consenso y de disputa.

De esta manera, estas páginas finales no tienen la intención de cumplir una función recopiladora de lo antes escrito, sino dejar planteados algunos ejes de análisis que se desprenden del trabajo realizado durante el proceso de investigación, con miras a realizar aportes para pensar a partir (y necesariamente más allá) del caso de estudio en particular. En este sentido, en el primer apartado presentaremos los avatares de las categorías con las que trabajamos, nos detendremos en justificar y explicar cómo construimos el circuito de rock local y expondremos las potencialidades que esta categoría presenta para pensar prácticas artísticas urbanas. En segundo lugar, desarrollaremos dos elementos en torno a los cuales se estructuraron algunos de los conflictos al interior del circuito: la historia y la clase. Además, nos proponemos realizar con este análisis un aporte a debates de larga data al interior del rock nacional que entendemos que están en permanente actualización.

²⁶¹ Fragmento de la canción “Josefina” de la banda de rock platense *Guasones*.

En tercer lugar, nos interesa reponer una operación que se tornó clave en la configuración del circuito y que asimismo entendemos que nos permite pensar en otras prácticas artísticas culturales: la búsqueda de reconocimiento y la disputa por la legitimación que de allí se desprende; por último explicitaremos algunas líneas futuras de indagación que se desprenden de la investigación realizada.

1. Revisar categorías y construir el objeto de estudio

Esta investigación implicó una búsqueda y redefinición de categorías analíticas. Comencé esta pesquisa utilizando la noción de campo de Pierre Bourdieu (1995, 1998), por dos motivos: por un lado, en tanto entendía que esta categoría me permitiría establecer los principios que allí operaban; por el otro, mi hipótesis central sostenía que la configuración del campo estaba dada por luchas y disputas entre los actores por imponer ciertas visiones.

Sin embargo, la categoría de campo de Pierre Bourdieu me comenzó a traer más limitaciones que potencialidades para avanzar con la investigación. Si bien, como sostiene Criado (2008), es importante tomar el concepto de campo con ciertas precauciones metodológicas para poder utilizarlo, a medida que la investigación avanzaba dicha noción comenzó a ser un obstáculo y un corsé al cual forzaba para que el rock local entre. Por mis intereses iniciales y durante gran parte de la investigación pensé en términos de campo porque observaba que el rock local funcionaba como un espacio de disputas y luchas por la imposición de visiones, de estéticas, de modos de trabajo, de relacionarse con otros. También me convencía la idea de buscar principios, capitales, operaciones de distinción. Sin embargo, el trabajo de campo comenzó a poner sobre mis ojos otros mecanismos de relacionamiento entre los actores que hablaban de consensos, acercamientos y regularidades, además de existir esas tensiones y disputas que ya había identificado al interior del rock local.

De este modo, decidí dejar de lado la noción de campo de Bourdieu, aunque conservando algunos aportes de la perspectiva analítica del autor que me permitían rastrear luchas, principios, jerarquías, divisiones y mecanismos de distinción. El alejamiento de esta noción, no así de su perspectiva general -la cual conservamos para dar luz a distintos procesos- se vio materializado no solo en la modificación de los marcos de interpretación, sino en el cambio en el título de la tesis: así, de llamarse “Disputas en la configuración del campo de producción del rock platense. Una mirada desde la economía de los bienes culturales” pasó a titularse “*Pensó que el rocanrol solo era el*

show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense”. Este cambio me permitió abordar la efectiva existencia de consensos, los cuales no se reducían a la común valoración positiva del objeto de disputa presente en los planteos de Bourdieu sobre la noción de campo: los resultados arrojados por el trabajo de campo referían en gran medida a consensos, regularidades, acuerdos e instancias de encuentro entre los actores, más que a grandes disputas, como estructuradores al interior de su configuración; y por el alejamiento crítico de la noción de campo y la necesidad de encontrar otra categoría para nombrar al objeto de estudio que aún estaba en construcción.

De este modo, el curso de la investigación generó la incorporación de la categoría de circuito del antropólogo brasileño José Luis Magnani (2002, 2014). El pasaje de pensar en términos de campo a hacerlo en términos de circuito no fue lineal ni mecánico, sino que fue un proceso plagado de vaivenes, incorporación de otras perspectivas y toma de decisiones. La incorporación de esta categoría al análisis permitió concretizar y materializar la investigación: por un lado habilitó acercarnos a las trayectorias, a la vida cotidiana y a las formas de habitar de los actores; por otro lado, nos dio la posibilidad de identificar manchas, pedazos y trayectos en el espacio urbano, el cual era producido, reproducido y transformado en sus usos, relaciones y desplazamientos por la ciudad y más allá de ella.

En este camino, otra de las categorías con las que trabajé, y estuvo presente en varios capítulos de esta tesis, es la idea de mundo del arte de Howard Becker (2008). Como mostramos principalmente en el tercer capítulo, podemos caracterizar al rock local como una red de personas que cooperan (Becker, 2008), un conjunto de actores nucleados en torno a una actividad que es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Si bien esta noción nos permitía pensar en términos de una red colaborativa, y eso era algo que observé como característica del rock local -personas nucleadas en torno a una actividad donde se encontraban desde músicos, periodistas, gestores culturales, encargados de diseño, escenografía y luces, productores, gerenciadore hasta dependencias estatales- sentía que esta categoría nos obstaculizaba el trabajo en tres direcciones: por un lado, no brindaba herramientas para poder pensar desde una perspectiva que pondere la dimensión material de la relación entre el espacio urbano y el rock local; por otro lado, pensar la trama relacional en términos de relaciones colaborativas me dificultaba poder nombrar aquellos vínculos que no se definían desde esa cualidad; y en tercer lugar, para el desarrollo de la actividad artística, se ponen en juego relaciones que sobrepasan a las vinculadas con la

actividad musical, implicando la participación de otras personas, no solo de las que se encuentran en vinculación al arte.

La decisión de no tomar esta categoría como troncal en la investigación no fue arbitraria, sino que durante el trabajo de campo se fue haciendo presente la necesidad de pensar en términos de una configuración espacial conformada por distintos actores que, en algunas ocasiones se comportaban de manera colaborativa, pero que en otras se ponían en acto disputas y tensiones situadas, en las que operaban distintos criterios organizadores, que analizamos a lo largo de la tesis y retomaremos en los apartados siguientes.

Comenzamos así a trabajar con la categoría de circuito propuesta por Magnani (2002, 2014), que implicó la adopción de una perspectiva específica: para poder construir y delimitar un circuito no alcanza con considerar a todas aquellas actividades que hacen al desarrollo de una determinada actividad, sino que es necesario seguir y acompañar a los actores y establecer criterios para poder agrupar -y también excluir- espacios y actividades que a priori no son fundamentales para el desarrollo de tal o cual práctica. Así, con la categoría de trayectos pudimos reconstruir los itinerarios cotidianos de los actores, sosteniendo que al no estar el circuito construido de antemano, son esos trayectos en conjunto los que lo crean, lo movilizan y le dan vida. En este sentido, acompañando a los actores y reconstruyendo sus trayectos cotidianos -que sobrepasan las actividades y locaciones en vinculación explícita a la música- hemos delimitado y construido el circuito de rock platense. Así, hemos dejado explicitado a lo largo de la tesis que el circuito de rock platense -dinámico y siempre cambiante- al momento de nuestra investigación se conformaba por los trayectos de los músicos²⁶², e integraba a todas aquellas locaciones, sitios y otros actores con los que cotidianamente interactuaban en sus recorridos. Asimismo mostramos cómo entre trayecto espacial y trayectoria social existía una relación de retroalimentación, en donde los actores transitaban el camino diferencialmente a partir de sus diversas trayectorias, pero al mismo tiempo esos itinerarios iban modelando las biografías de los actores. Así, mostramos que el circuito de rock platense puede pensarse como una configuración socio-espacial, conformada por

²⁶² Como mencionamos en el tercer capítulo de esta tesis para reconstruir los itinerarios de nuestros actores utilizamos el procedimiento analítico que Becker (2014) denomina “construcción de tipos”, tratando de aprovechar al máximo la variedad empírica.

músicos que, en sus trayectos cotidianos, mantienen vínculos variados con sitios y actores, movilizandológicas específicas de relacionamiento.

Como mostramos, los seis trayectos que reconstruimos ilustran que los caminos al interior del circuito son coexistentes y diversos; que no implican solamente las locaciones en donde las bandas realizan sus presentaciones, sino que entran en juego otros sitios, actividades y prácticas, tanto en vinculación a la música como por fuera de ella. Asimismo, los recorridos nos permitieron ver que si bien hay variedad de itinerarios, hay numerosos puntos donde los actores se encuentran. Además, señalamos que, si bien los trayectos muestran aleatoriedad, operan allí elementos que organizan las conexiones entre los músicos, con los sitios que atraviesan y el resto de los actores que participan de esa red de relaciones. De este modo, por un lado identificamos distintos capitales que operan y organizan el camino de los actores. Por un lado, identificamos diversas formas de capital social. Es el caso del capital familiar que actúa ofreciendo contactos clave para relacionarse al interior del circuito, así como instrumentos musicales disponibles, saberes específicos y un espacio de sociabilidad musical. Pero también el capital social llega de la mano de otros actores y opera como uno de los organizadores fundamentales. Como vimos, desde estudiar música con un profesor particular reconocido; o grabar un disco con un músico invitado referente de la tradición rockera local; o comenzar a trabajar con un representante de una banda de rock reconocida a nivel nacional o un agente de prensa con una amplia agenda de contactos, funciona como la llave de acceso a múltiples espacios, lo cual, a la vez, genera la posibilidad de conocer nuevos actores claves. Por otro lado, identificamos que el tipo de sociabilidad que los actores contraen a lo largo de sus trayectorias también actúa como organizador de itinerarios particulares. Aquí, vimos como los lazos de amistad, forjados principalmente en el barrio o en la escuela, funcionaban como puntos germinales desde donde se expandía una red de amistad mayor. Asimismo mostramos con uno de los casos, como la sociabilidad universitaria habilitaba un recorrido habitado por espacios y personas vinculados a la institución y otros espacios ocupados por gente perteneciente a ese ambiente. Por último, con el caso de Matías mostramos cómo si bien comenzar a trabajar con un representante le abrió el camino a nuevas experiencias, en un determinado momento necesitó contar con un número de seguidores determinados, para que esas experiencias pudieran concretarse. También señalamos que además de los vínculos cara cara y la tenencia de capital social, recursos como el dinero y el tiempo también marcan diferencias en los trayectos de los actores.

Se trata de lógicas que identificamos operando al interior del circuito de rock platense, que marcan pautas de relacionamiento entre los actores y que están presentes y se combinan de manera cambiante en las trayectorias y los trayectos efectivos de los músicos. Así, la categoría de circuito nos sirvió no solo para poder construir el objeto de estudio, sino metodológicamente nos dio pistas sobre cómo pensar el vínculo entre los actores, la práctica artística y las locaciones, integrando el análisis de la dimensión material, que las nociones de campo y de mundo del arte dejaban por fuera. En este sentido, nos interesa resaltar la potencialidad de repensar las categorías que nos llegan por medio de lecturas y otras investigaciones, y buscar y hacernos de un repertorio propio para analizar nuestros objetos de estudio. Sobre todo cuando, como aprendimos a partir de nuestro caso, el objeto de estudio nunca está dado de antemano, ni se circunscribe a un sitio determinado. La apelación a la idea de circuito y de desnaturalizar los objetos permitió, entonces, tomar el desafío de poder construirlo a medida que la investigación avanzaba. Asimismo nos parece importante señalar la potencialidad de la perspectiva de Magnani para pensar esta y otras prácticas artísticas urbanas, que nos brinda no sólo la posibilidad de construir circuitos y brindar herramientas metodológicas para su construcción, sino de vincular las experiencias artísticas con la dimensión urbana, cuestión que otras categorías dificultan o no ofrecen. De este modo, esta investigación también intentó realizar una contribución desde ese lugar, brindar herramientas que funcionen como lentes para estudiar prácticas artísticas en la ciudad y su reciprocidad: el modo en que la ciudad condicionaba las prácticas, las formas en que estas prácticas producían ciudad.

2. Disputas en torno a la historia y a la clase: viejos debates que se actualizan

A lo largo de esta investigación hemos mostrado que en la configuración del circuito de rock platense distintos actores funcionan de manera relacional conformando una trama en donde en determinadas circunstancias hay encuentros y consensos, mientras que bajo algunas situaciones puntuales se activan disputas y tensiones en torno a distintas dimensiones. La mismas se activaban especialmente en torno a dos dimensiones específicas que acompañaron al rock nacional prácticamente desde sus inicios: a- por un lado la historia, tradición u origen; b- y, por el otro, la clase.

a- Vimos a lo largo de la tesis que dentro del circuito hay actores interesados en participar del proceso de construcción de la tradición del rock local. Así, músicos, periodistas, agentes de prensa y cronistas participan activamente en el armado del relato

de la tradición realizando inclusiones, omisiones y exclusiones. Como vimos, la construcción de la tradición en el caso del rock local lleva una operación simultánea basada en preguntas por la distinción y la especificidad del circuito platense frente a otros. El afuera constitutivo frente al que se construye la tradición está representado por la ciudad de Buenos Aires y, en menor medida, por el Conurbano Bonaerense.

Para el caso del rock nacional, uno de los debates sobre su historia gira en torno al origen del movimiento, específicamente versa sobre el establecimiento del momento fundacional. Para el caso del rock local, en cambio, la disputa no se da en torno al establecimiento del momento fundacional. Actualmente, algunos periodistas se encuentran revisando la historia del rock nacional poniendo el foco en su año de nacimiento. Así, Tapia (2017) sostiene que había bandas de rock incipientes desde antes de *Los gatos* y que “hay doce primeros años de la historia de este género que vienen siendo sistemáticamente negados por los ‘especialistas’ en cuestión”.²⁶³ De este modo, cuando se intenta señalar un momento previo al establecido, mostrando que había experiencias musicales vinculadas al rock que antecedieron a *Los gatos*, los críticos realizan una exclusión u omisión de una parte de la historia. Como sostiene Tapia

“la historia oficial niega (y se sigue negando) la existencia del rock en castellano antes de 1967. En esta visión, ‘La Balsa’ habría marcado el fin de los covers y la apertura a composiciones propias (...) Lo necesario que es una refundación histórica de los orígenes de nuestro rock. No debería sorprender que en este campo haya sucedido lo mismo que en el teatro o la literatura donde Juan Moreira y El Matadero han sido designados como inicios arbitrarios de lo ‘nacional’.”²⁶⁴

En nuestro caso, las disputas no se dan por la señalización del momento de origen, sino al contrario, los actores se apropian del mito fundacional construido el torno al rock para enmarcarse y filiarse a la tradición general del rock local. Sin embargo, al igual que lo que está sucediendo para el rock nacional, se generan inclusiones, omisiones y exclusiones al momento de construir el relato de la historia del rock platense.

La revisión que realizamos en el primer capítulo de esta tesis muestra que, más allá de que priman sentidos compartidos, hay disonancias en los discursos que no solo

²⁶³ Tapia, Victor (2017). Reescribir la historia del rock argentino. Recuperado de <http://revistazigurat.com.ar/reescribir-la-historia-de-los-origenes-del-rock-argentino/>

²⁶⁴ Tapia, Victor (2017). Reescribir la historia del rock argentino. Recuperado de <http://revistazigurat.com.ar/reescribir-la-historia-de-los-origenes-del-rock-argentino/>

implican una relectura sobre el pasado, sino que lo que se pone en juego fundamentalmente es la filiación que esa porción del pasado seleccionado establece con el rock del presente y del futuro, con lo que es y lo que debería ser el “rock platense”.

Para el caso de La Plata, las tensiones que encontramos al interior de la construcción de la tradición tienen que ver con las siguientes operaciones: por un lado, en determinados momentos se excluye, omite u oculta a determinadas bandas cuando se narra la historia del rock local; por el otro, cuando se las incluye, no son caracterizadas utilizando los mismos criterios de valoración que se utilizan para referirse a ciertas bandas del pasado. De este modo, si bien identificamos que por momentos se desarrollaban operaciones que buscaban construir “comunidad” apelado a un origen común entre las dos bandas que luego separarían aguas al interior del circuito del rock nacional, en otros esa misma idea de comunidad asume un sentido excluyente, siendo utilizada exclusivamente para referir a ciertos modos de producción y propuestas estéticas.

Además, esta operación de seleccionar una porción del pasado y caracterizarla utilizando criterios específicos como la innovación, la creatividad, lo vanguardista, les permite a los actores realizar una especie de teleología sobre las bandas del futuro: si en la historia que se narra se muestra que las bandas de rock de la primera ola tuvieron determinadas características, puedo mostrar que las del futuro tendrán esas y no otras. Establecer un criterio de selección para construir la historia funciona en los actores como una garantía sobre el rock del presente, pero también sobre el rock que vendrá. Si bien la selectividad es parte de cualquier proceso de tradicionalización, en este caso en particular lo que mostramos fue que se busca señalar como legítimas ciertas propuestas estéticas en post de subordinar, omitir o excluir a otras.

Por último, es importante señalar que el proceso de tradicionalización -siempre en movimiento y nunca acabado- tiene para el caso local otra particularidad. A partir de la movilización de la imagen de La Plata como ciudad rockera, el proceso de tradicionalización se mantiene actualizado y en tensión. Tomando esa imagen, como mostramos en el segundo capítulo de esta tesis a partir del análisis de dos eventos, identificamos que en ambos casos hay un intento de territorialización sonora (Kaiero Claver, 2010), en donde se buscan asociar características específicas del rock local a un territorio específico. En los dos eventos movilizándose comunidades delimitadas, propuestas estéticas determinadas y realizando filiaciones particulares, se intenta mostrar que ese rock, y no otro, constituye el rock legítimo de la ciudad.

b- El rock nacional tuvo dicotomías desde sus inicios, y en este punto el rock platense no es una excepción. Como han mostrado algunas investigaciones (Alabarces, 1995; Riera y Sánchez, 1995; Fernández Bitar, 1997; Polimeni, 2002; Fisherman, 2013; Kreimer y Polimeni, 2006; Pujol, 2005, 2007b; Do Carmo Norte, 2015) el primer enfrentamiento al interior del rock nacional fue entre la llamada música comercial y la progresiva. Así, en un primer momento “la grieta estuvo marcada por los llamados ‘comerciales’ o ‘complacientes’ (los artistas por lo general prefabricados por las compañías discográficas y los productores televisivos) y por el otro los ‘progresivos’ (ligados a la bohemia, y en muchos casos alejados del circuito comercial en pos de un enfoque netamente artístico)” (Do Carmo Norte, 2015:14). Así, a mediados de los sesenta, “el rock nacional se instala contra el Club del Clan y sus clones” (Alabarces, 1995:42) y basa este enfrentamiento en la oposición comercial- no comercial.²⁶⁵

El segundo enfrentamiento, un tiempo después, estuvo encarnado por Pappo y Spinetta. Para Do Carmo Norte (2015) el germen de lo que posteriormente se conocería como lo barrial dentro del rock argentino se puede rastrear en los primeros seguidores de *Pappo's Blues*; “siguiendo la tradición lírica de artistas como Manal, La Pesada del rock n' Roll y Vox Dei, Pappo comenzaría a ser uno de los referentes del público proveniente de los sectores más bajos de Buenos Aires y el conurbano” (2015:15). De manera consonante, Alabarces (1995) refiere a *Manal*, banda conformada por Javier Martínez, Claudio Gabis y Alejandro Medina, como un grupo de cueveros y náufragos, mientras que a *Almendra* (Luis Alberto Spinetta, Emilio del Guercio, Edelmiro Molinari, Rodolfo García) la define como un conjunto de chicos de barrio. Según el mismo autor, ambas bandas permiten trazar líneas de fuga que señalan distintas direcciones hacia donde fue el rock: de un lado *Manal*, que no fue producido por grandes empresas, sino por el sello independiente *Mandioca* y

“eso les permite mantener su independencia, su pureza. “Manal (y su continuidad en La pesada del rock & roll) representa el rock duro, crudo, puro, directo. (...) constituyen un hito inicial para marcar un recorrido: el que luego transmiten La Pesada, Vox Dei, Pappo's blues, Pescado Rabioso, Polifemo. No solo musical o poético (...); antes que eso, IDEOLÓGICO (...). El rock duro se reivindica como el único auténtico, frente a los blanditos que empiezas a desplazarlos.” (1995:49)

²⁶⁵ Para profundizar sobre este debate remitirse a Alabarces (1995).

Del otro lado, *Almendra* que “son los blanditos del caso. Cuatro chicos de Belgrano que llegan a grabar de la mano de un productor profesional, Ricardo Kleinman (...) en una multinacional” (Alabarces, 1995:49). “Pappo le decía a Spinetta que era blandito y por eso El Flaco [Spinetta] hizo Pescado Rabioso. Se lo llamó la línea ‘Firestone’ del rock nacional. Se puede decir que bandas como La Renga o más recientemente Jóvenes Pordioseros representa a la parte Firestone del rock nacional”²⁶⁶.

Como sostiene Do Carmo Norte (2015), de acuerdo a la nomenclatura utilizada por Sergio Marchi, cierto sector del público seguidor de los referentes barriales (que también preferían a nivel internacional la supuesta rebeldía encarnada por Los Rolling Stones a la pulcritud de The Beatles) se conocían como “Firestones”, del cual derivaría su apócope “Stone”, debido al suceso entre ese público de la marca de ropa Little Stone, proveedor de los primeros jardineros y remeras con logos de bandas. Así, si para los setenta los referentes del rock “barrial” fueron *Pappo’s Blues* y *Vox Dei*, en la década siguiente ese lugar estuvo ocupado por bandas como *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Los Ratonés paranoicos*. Al respecto, Pintos (2005) sostiene

“el quiebre fue el cambio sociopolítico de fines de los ‘80. Aparecen las nuevas estrellas de barrios alejados del centro. La historia del rock argentino empieza en Plaza Francia y va por avenida Pueyrredón desde Recoleta hasta Once. Charly era de clase media alta de Caballito, Spinetta de Belgrano. Los ‘grasas’ eran Vox Dei, de Quilmes. Hasta la aparición de Ciro Pertusi, no había rockeros famosos de clase trabajadora. Ahí se empezaron a proletarizar el público y los artistas. Y eso no está mal, al contrario. Fue muy bueno en los ‘90, provocó una auténtica movilización política de jóvenes”.²⁶⁷

En esta misma línea, para la década del noventa y dos mil pueden ubicarse a las bandas que hemos mencionado cuando presentamos los orígenes del llamado “rock chabón” en el primer capítulo de esta tesis. Como sostiene Sánchez (2005) “con el menemismo se popularizaron los discos, aparece el cable, todo se vuelve más popular y accesible. Y en los barrios periféricos, estos pibes nuevos, de clase media desclasada, empiezan a escuchar rock. El rock es cada vez más orillero y los personajes viejos se cierran: Cerati hace algo elitista y desprecia todo lo que vino después de él.”²⁶⁸

²⁶⁶ Enríquez, M. (13 de febrero de 2005). Cómo vino la mano. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2012-2005-02-19.html>

²⁶⁷ Enríquez, M. (13 de febrero de 2005). Cómo vino la mano. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2012-2005-02-19.html>

²⁶⁸ Enríquez, M. (13 de febrero de 2005). Cómo vino la mano. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2012-2005-02-19.html>

Con el breve señalamiento a esta genealogía queremos destacar que el conflicto que hemos analizado en el quinto capítulo de esta investigación -en donde se vislumbra un enfrentamiento entre dos vertientes del rock (indies y chabones) más allá de que oportunamente aclaramos las dificultades que acarrearán ambas categorías- permite alumbrar que el mismo pueden entenderse como la actualización de un enfrentamiento de larga data. Así, la dicotomía barrial-indie, tanto desde los argumentos de los músicos como de la prensa, muestran que con nuevas categorías y nuevos referentes el conflicto responde a un enfrentamiento del tipo duros-blandos. Y en ambas oportunidades, los diacríticos de distinción movilizados responden a imágenes de clase que los actores performan y desde donde se posicionan. Con esto no queremos decir que sea el mismo enfrentamiento que en la década del setenta, ya que ambas dicotomías en abstracto mucho no nos dicen, sino mostrar que hay un criterio de distinción que opera y que sigue estando activo, al menos para el circuito de rock platense: la asociación entre una posición de clase y un conjunto de prácticas estéticas. Y más, la reconducción de las diferencias estéticas a supuestas condiciones de clase.

Dentro de este panorama, los reclamos hacia la prensa cobran otra dimensión. Asimismo, las peleas entre periodistas y rockeros, como ya hemos mencionado, no constituyen una novedad. Y en este sentido, el enfrentamiento entre un rock de barrio y un rock “culto”, tuvo su correlato en el periodismo argentino. El reclamo que vimos con los casos de Bruno, Julián y Rober son ejemplos de algo que ya sucedía para otros músicos. Así, Sánchez (2005) afirma que en la prensa siempre funcionó un desprecio a bandas de la vertiente barrial,

“que no sé de dónde viene, pienso que es el gorilismo de la clase media invadida por hordas de desclasados. En un tiempo, el rock fue de la clase media y ahora aparece esta gente a la que le gusta el rock y, para los gorilas, hace esta música anacrónica, que copian modelos feos, lo que ya escuchamos, tienen feos diseños, no saben dibujar. Ese es el pensamiento gorila. Admito que me costó entenderlo. La *García* y *Soy Rock* fueron revistas que intentaron cubrir algo que el resto no cubría. No se podía negar que había bandas que llevaban cada vez más gente con una estética particular. Pero hubo prejuicios de clase y estéticos, que en un punto se conectan. Hay una difusión inversamente proporcional a la convocatoria: el diario que más vende niega esa escena y defiende sólo aquello que le gusta. Y si las bandas muchas veces no daban notas, era porque los ninguneaban (...).”²⁶⁹

²⁶⁹ Enríquez, M. (13 de febrero de 2005). *Cómo vino la mano. Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2012-2005-02-19.html>

Es necesario resaltar que los músicos con los que trabajamos en el quinto capítulo ponen el foco en señalar al acontecimiento Cromañón como un momento significativo para el rock local. Como vimos, Semán (2006b) define como venganza social a la operación basada en críticas ofensivas que recibió el rock barrial luego de lo sucedido en Cromañón, por parte de periodistas, críticos y músicos. En este sentido, es importante observar que el crecimiento y proliferación del rock barrial a escala nacional, con las consecuencias del acontecimiento Cromañón -tanto por el cierre de lugares y dificultades para el formato de shows del rock barrial como por el estigma que recae sobre los actores de dicha vertiente- en conjunto con la aparición del rock indie en la ciudad (aunque como mostramos ya había algunas experiencias incipientes antes del 2004) parece haber funcionado como un momento propicio para que se active un viejo diacrítico que enfrentaba a un rock más popular con otro más ligado a las clases medias.

Si bien este diacrítico es activado, verbalizado y explicitado en nuestra investigación principalmente por músicos vinculados a la escena barrial a partir de un reclamo concreto hacia la prensa, en el segundo capítulo vimos que uno de los organizadores de *Ciudad Alterna*, con respecto al enfrentamiento indie-barrial, también lo identifica afirmando que “es la misma pelea de siempre”.

Así, queremos destacar que tanto las disputas en torno al relato de la historia, a la construcción de la tradición, como el clivaje de clase como un mecanismo de distinción para legitimar vertientes al interior del rock, no son novedades de este caso concreto, sino que permiten ver que constituyen viejos debates que se actualizan y, a la vez, se modifican, adquiriendo particularidades y diferencias con respecto al pasado. Asimismo, es necesario aclarar que estas disputas son activadas en determinados momentos y por determinados actores. Mientras que en algunas oportunidades se apela a la idea de comunidad para mostrarse como un colectivo unido que se enfrenta a un enemigo externo, en otros se apela a la “verdadera” tradición, al estilo y/o a la clase para distinguirse al interior del circuito. Se hace necesario así analizar a continuación dos operaciones claves que se hicieron presentes en la configuración del circuito y que atraviesan a estas disputas que señalamos anteriormente.

3. La búsqueda por reconocimiento y la disputa por la legitimación en las prácticas artísticas culturales

Como mencionamos anteriormente, esta investigación mostró que en la configuración del circuito de rock platense tienen lugar distintos mecanismos y operaciones que organizan la trama de relacionamiento entre los distintos actores que de él forman parte. Si bien por momentos al interior del circuito priman los acuerdos, las regularidades y los consensos entre sus participantes, hemos mostrado que bajo situaciones específicas se activan disputas, tensiones y luchas que operan en torno a diferentes dimensiones y niveles. Así, nos interesa en esta sección final de la tesis, reponer una operación que se tornó clave en la configuración del circuito y que asimismo entendemos que nos permite pensar en otras prácticas artísticas culturales: la búsqueda de reconocimiento y la disputa por la legitimación.

A lo largo de la tesis hemos podido observar como la búsqueda de reconocimiento al interior del circuito de rock platense constituye un factor de importancia. Si bien hay actores que transitan sus recorridos sin disputar reconocimiento; hay otros trayectos, coexistentes con los anteriores, en donde el reclamo por reconocimiento se hace central. Estos músicos, como vimos, reclaman reconocimiento en distintas direcciones y para eso despliegan diversas estrategias.

En primer lugar, uno de los actores que se constituye como ese otro al que se le reclama reconocimiento es el agente estatal. En este sentido, como hemos mostrado en el sexto capítulo de esta tesis, un clima de época iniciado hacia finales de los años dos mil caracterizado a nivel regional por demandas de políticas democrático-participativas y, en nuestro país en particular, el caldo de cultivo generado en el año 2006 cuando se comienza a discutir el proyecto de lo que en el 2012 se sancionará como la Ley Nacional de la Música, generaron un cambio trascendental en el vínculo entre hacedores culturales y agentes estatales: los músicos comenzaron a pensar al Estado como un actor posible de articulación. Asimismo, esta posibilidad de articulación es vista por los músicos como una instancia aprovechable. Para el caso del rock platense, este pensarse articulado con el Estado se construyó, para nuestro período de trabajo, al menos desde dos posturas.

Por un lado, como vimos a partir del análisis de *Ciudad Alterna*, el evento recibió subsidios estatales -y también financiamiento por parte del público-, pero los organizadores querían tener autonomía en la organización del mismo. Así, planteaban que tenían la intención de mostrarle al Estado que existía un circuito alternativo de rock, con propuestas específicas y que, si algún día el Estado quisiera financiar el evento, los organizadores podrían pedirle recursos determinados para financiar ese evento que posee sus propias reglas, ya está diseñado, organizado y en funcionamiento. Aquí, el vínculo

con el Estado no solo se mostraba posible, sino que los gestores se posicionaban reclamándole a la agencia estatal recursos para financiar un evento existente, pero también poder tener voz en el diseño de la política. De este modo, los organizadores querían mostrarle al agente estatal el evento que organizaron, la existencia de lo que ellos llaman un circuito alternativo del rock, pensando que el Estado algún día podría visibilizarlos, reconocerlos y darles un lugar en el diseño de la política cultural por ellos gestionada.

Por el otro, en una dirección distinta puede leerse el contrafestival organizado por los músicos frente al *Festival Provincia Emergente*. Este evento se posicionaba claramente enfrentado al agente estatal, mostrándole que los músicos no querían participar del festival que el agente oficial promovía y en consecuencia organizaron otro encuentro y aprovecharon la oportunidad para dar a conocer un comunicado dirigido al agente estatal con diferentes reclamos y proclamas. En ese comunicado uno de los puntos centrales consistía en la exigencia al Estado de la garantía de los “espacios alternativos, autónomos e independientes”. También se desprendía de este comunicado que el Estado debía tener canales propios y además garantizar la existencia de los otros. Es decir, que en cierta medida como en el evento *Ciudad Alterna*, se le exige al estado que reconozca esos otros canales, que los apoye con recursos, pero que mantenga los oficiales, en donde además de apoyar con recursos, diseña y organiza los eventos. El reconocimiento que se le exige al Estado se materializa en un pedido claro por recursos, pero también y sobre todo -en relación con esta modificación que tiene lugar al menos en el plano discursivo sobre la manera de conceptualizar el vínculo entre los agentes culturales y el Estado- se exige participación en el diseño de los lineamientos de las políticas culturales.

Con respecto a este primer actor frente al cual se disputa reconocimiento, es necesario volver a decir que, para el caso platense, el Estado no es solo un agente interesado y activo al interior del circuito, sino que, como también muestran otros casos, es un agente heterogéneo habitado por dependencias y actores con intereses y estrategias disímiles. Por su lado, los músicos también presentan intereses y lógicas de acción diferenciales. Sin embargo, más allá de esas diferencias, muchos músicos activan el uso de la noción de independencia, para posicionarse desde un lugar común, -tal como mostramos en el primer capítulo que sucedía en torno a la activación de la idea de comunidad-. En esta línea, la movilización de la idea de “independiente” aparece como una forma de disputar capital simbólico.

En segundo lugar, otro actor que se constituye como otro al que se le reclama reconocimiento es la prensa. Aquí la correlación de fuerzas es distinta. Ya no son un gran número de músicos exigiéndole al Estado que los reconozca, sino un número más reducido de músicos, disputando un lugar en la prensa local. En este caso, el pedido de reconocimiento puede leerse como una disputa “por la definición de los ‘estilos artísticos’ legítimos así como por la competencia de recursos y fuentes de reconocimiento” (Infantino, 2011:9). En este sentido, si bien encontramos al interior del circuito el reclamo concreto de un grupo de músicos por un lugar en la prensa y un pedido por ser reconocidos, también sus relatos mostraban su enojo con una vertiente del rock, diferente a la de ellos, porque no los reconocían y “los habían corrido de la escena”. Así, estos músicos ubicaban a la vertiente ligada al indie local como otro actor del que se esperaba reconocimiento. Como vimos, al mismo tiempo que los músicos vinculados al rock barrial luchan por reconocimiento, cuestionan las condiciones en las que se basa ese reconocimiento y la supuesta legitimidad de los músicos indies. Así, por momentos cambiaban la escala de sus reclamos, afirmando no querer ser reconocidos por la prensa, postulando que lo importante era ser escuchados por fuera de la escena local y tener seguidores.

De este modo, la posesión de capital simbólico y la lucha por la legitimidad, como dos dimensiones íntimamente conectadas, son parte de un proceso clave al interior del circuito. Así, la disputa por la legitimidad no puede pensarse alejada de la lucha por la posesión de capital simbólico. Ahora bien, como mostramos a lo largo de esta investigación, las fuentes de reconocimiento que habilitan la legitimación no son las mismas para todos los actores: mientras que algunos músicos buscaban que el Estado los reconozca, visibilice, otorgue recursos y los convoque a diseñar los lineamientos de ciertas políticas culturales, otros pensaban que tener el reconocimiento de la prensa no significaba demasiado. Asimismo, mientras algunos deseaban que su música traspase la escala urbana local argumentando que la consagración llega de la mano de la mayor difusión, otros afirmaban que el reconocimiento lo merecería quien tiene muchos seguidores y su público los sigue a todos lados; mientras que otros colocaban la valoración en el acto de haber sido convocados por un sello discográfico y cuestionaban desde allí otras fuentes de reconocimiento.

Aún a un nivel más micro, hay actores del circuito que obtienen capital simbólico coqueteando con agentes de prensa, estudiando con músicos de referencia y/o trabajando con padrinos artísticos. Asimismo estas operaciones que describimos son situadas, en

tanto los actores activan utilitariamente la posesión de capitales en circunstancias específicas: es decir, no cualquier capital les permite a los actores legitimarse en cualquier circunstancia.

Entendemos entonces que la búsqueda de reconocimiento y legitimación, y las tensiones y disputas que de allí emergen, pueden iluminar el análisis de otros circuitos y campos artísticos culturales. Creemos que la tríada que se configura entre arte, reconocimiento y legitimación, constituye un lente desde donde pensar otras prácticas artísticas culturales. En este sentido, entendemos que los procesos analizados a lo largo de la investigación muestran a distintos actores posicionados de manera diferencial y utilizando la “cultura” también de maneras diversas; y en esta línea, no podemos concebir a la misma como una entidad por fuera de la acción humana, sino como un proceso conflictivo de negociación y lucha por las formas en que los agentes definen la realidad que los rodea y actúan en consecuencia (Wright, 2004).

4. Desafíos y líneas futuras de indagación

Por último, nos interesa dejar planteadas algunas dimensiones que surgieron durante la investigación generando preguntas e inquietudes, pero que no fueron analizadas porque se alejaban o nos desviaban de los objetivos propuestos para esta tesis. Más allá de que no las hayamos incorporado al análisis es intención de este apartado explicitar como posibles líneas de deriva de la investigación tanto cuestiones que no fueron trabajadas en esta tesis así como aspectos desarrollados en la misma que a futuro se podrían profundizar.

De este modo, en primer lugar presentaremos un núcleo de interés centrado en el análisis de políticas culturales locales; en segundo lugar dejaremos planteados algunos interrogantes en torno a la seguridad y al cuidado tanto de músicos como de asistentes durante los recitales; en tercer lugar mostraremos ciertas dimensiones desde donde sería posible profundizar el análisis del vínculo entre la prensa y los circuitos artísticos; por último presentaremos un ejercicio de reflexividad sobre la posición del investigador, en donde desarrollaremos específicamente los atravesamientos de género durante el trabajo de campo.

A- Política Cultural

Un primero núcleo de interrogantes tiene que ver con las políticas culturales locales, que sobrepasan el caso del rock. En este sentido, el vínculo entre la cultura y el

Estado en la ciudad de La Plata presentó durante el trabajo de campo numerosas aristas desde donde ser pensado, así como una relevancia significativa en las demandas de los artistas locales. Tanto para el caso de la danza, el teatro y la música en sus múltiples estilos, así como también para otros lenguajes artísticos el Estado se constituye en actor fundamental al que se le reclaman recursos, normativas, pero también poder participar en la toma de decisiones, tal como veíamos para el rock en el sexto capítulo de esta tesis.

Con respecto a estos interrogantes se abre un abanico de posibles abordajes y preguntas de investigación. Por un lado, respecto a las políticas culturales municipales - la creación de espacios para que los artistas se exhiban, la organización de eventos y la creación de incentivos y fomentos a la actividad cultural-, pero también con respecto al debate de las habilitaciones y la nuevas reglamentaciones y normativas que regulan espacios culturales.

B- Seguridad y cuidado

El segundo de los puntos que despertó mi interés durante la realización del trabajo de campo -y que se relaciona directamente con la situación del rock- tuvo que ver con la dimensión de la música en vivo. La observación de las condiciones en la que la mayoría de los músicos con los que trabajamos tocaban arrojó que la mayoría de los lugares presentaban una infraestructura deficiente. Para ellos, acceder a algunos teatros y microestadios, que ofrecen no solo un sonido profesional, sino condiciones de trabajo más adecuadas y seguras tanto para músicos como para asistentes, es imposible, por ser bandas pequeñas y medianas que no llegan a cubrir el costo de alquiler de los mismos. En esta línea, pudimos observar numerosas veces shows y recitales en lugares inseguros, y algunos músicos han reflexionado en torno a esto en las conversaciones que tuvimos. Si bien este no fue un eje en la investigación, las condiciones laborales de los músicos, que no se limitan solo los espacios donde ejecutan la música sino que refieren también su situación respecto a la profesión (derechos, seguros, ganancias), se mostró como una zona de malestar y de reflexividad para ellos, pero también como un área de vacancia al interior de las investigaciones del rock local.

Asimismo, algunos acontecimientos que ocurrieron en el campo del rock nacional durante el período de nuestra investigación, como fueron los sucesos del 11 de marzo de 2017 en Olavarría durante un recital del Indio Solari -y una nota²⁷⁰ de opinión escrita a

²⁷⁰ Cingolani (2017) La decepción de lo idílico. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-decepcion-lo-idilico/>

pedido a raíz de estos hechos- tuvieron eco en diversas situaciones que veníamos observando al interior del circuito de rock local, pero también despertaron preguntas que me acompañaban de manera más o menos consciente desde los comienzos de mi tesis de Licenciatura. En este sentido, otro foco de interés y de futura indagación tiene que ver con las condiciones de seguridad en los recitales en vivo, tanto para músicos como para el público. De este modo, nos interesa analizar específicamente el vínculo entre los distintos actores que componen esta trama de relaciones (organizadores de eventos, productores, músicos, agentes estatales, seguidores) y sus significaciones en torno a la seguridad y el cuidado. Asimismo nos interesa sobremanera pensar en torno a dos ejes centrales: por un lado el rol del Estado en ese entramado y la ausencia o ineficiencia de políticas para regular los vínculos contractuales tanto para organizar un show como para garantizar la seguridad y el cuidado al interior; por otro lado, con respecto al público nos interesan conocer sus significaciones y prácticas en torno al cuidado y no cuidado al interior del show (incluyendo la llegada y la salida), así como los saberes prácticos que operan al interior de los mismos.

C- Prensa

En tercer lugar, otro núcleo de preguntas e inquietudes fue apareciendo cuando nos sumergimos en el análisis de los vínculos de la prensa con el rock local. Por un lado, cuando abordamos el proceso de construcción de la tradición y analizamos distintas fuentes nos surgieron preguntas en torno al rol de la prensa al interior de la configuración de los circuitos artísticos. En esa línea, sería interesante profundizar para el caso del rock, el proceso en torno a la conformación de gustos y cánones estéticos, así como también el modo en que la prensa constituye una de las fuentes de legitimación al interior del circuito. Por otro lado, otro punto interesante para continuar pensando es el vínculo de los medios de comunicación (tanto dependientes de las agencias estatales, como otros proyectos autogestivos e independientes) con los agentes de prensa, los organizadores de eventos, las productoras y los músicos, para analizar ese entramado de relaciones que como vimos en el quinto capítulo de esta tesis, despertaban incomodidades y enojos en algunos músicos.

D- Reflexividad: atravesamientos de género.

Por último, otro de los puntos que quedan vacantes para seguir pensando, analizando y profundizando tiene que ver con la posición que he asumido como

investigadora a lo largo de la investigación. Si bien no recuerdo exactamente cuándo empecé a preguntarme por mi posición en el campo, estimo que fue en aquellos inicios que recopilé en la introducción de esta tesis, mientras realizaba el trabajo de campo para la tesina de licenciatura. Allí aparecieron las primeras señales de incomodidad, dudas, inseguridad. Mientras algunos manuales de metodología seguían insistiendo con la necesidad de no estar implicados con el objeto de estudio, yo optaba por tratar de volver extraño aquello que hasta el momento me era familiar. Hacer trabajo de campo, desplegando algunas estrategias para desfamiliarizarme de aquello que se había constituido en uno de mis mayores espacios de sociabilidad.

Guber (2009) sostiene que habitualmente la reflexividad del investigador no se ha tomado en cuenta, poniendo de manifiesto una concepción en la cual ésta no desempeñaría ningún papel relevante para el conocimiento, generando así que los avatares y las decisiones del investigador en el campo generalmente permanezcan en la oscuridad. En contraposición a quienes pretenden mantener al investigador ajeno de capacidad autorreflexiva, la autora destaca como fundamental “consignar el proceso de apertura de la percepción y exposición de la propia reflexividad como distinta de la reflexividad de los nativos y de la reflexividad del trabajo de campo en sí” (2009: 93-94).

Sin embargo, como afirman Vargas y Villata (2014), la reflexividad no es un concepto unívoco, sino que da cuenta de al menos dos dimensiones: una que atiende a la capacidad reflexiva como parte del proceso de inteligibilidad y comprensión y se expresa en las situaciones de interacción entre el investigador y los nativos; otra que se actualiza en el proceso de escritura, como un esfuerzo cultivado por el investigador, de reconocer las subjetividades reflexivas en juego en el trabajo de campo y objetivarlas en la producción de conocimiento del mundo social investigado. En este sentido, según la perspectiva de las autoras, la reflexividad aparece “quieta” y en “movimiento”, como parte de la condición y del proceso de construcción de conocimiento.

Desde esta perspectiva, las líneas que siguen se enmarcan en esta doble dimensión. Por un lado, dar lugar a esa capacidad reflexiva que se desplegó y operó en las diversas prácticas que se condensan en esta tesis; y por otro, hacerla visible, externalizarla y manifestarla a través no solo del pensamiento, sino de escribirla y ponerla en diálogo como una parte más de la producción de conocimiento del mundo social investigado. Me interesa así, como proponen Gentile, Medan, Llobet y Gaitán (2013), hacer visible mi lugar en la relación que establecí con los sujetos de mi investigación, así como las interacciones en el campo.

Mi permanencia en el campo estuvo atravesada por tres dimensiones que fueron constitutivas de mi posición: a- ser seguidora de muchas de las bandas que comencé a investigar (como explicitamos en la introducción de esta tesis); b- ser investigadora, y en este sentido tener una trayectoria socioprofesional diferente a la de muchos de los actores; c- comenzar a trabajar como columnista de rock en una radio local. Además de estos tres roles que ocupé durante la investigación, hubo una dimensión que se hizo presente de manera transversal a cada uno de estos lugares recién mencionados: ser mujer, específicamente ser mujer en un campo predominantemente masculino.

Es necesario explicitar que si bien de las dimensiones señaladas la que mayormente me interpeló fue la cuestión de género, la misma se manifestó en modos de interacción heterogéneos durante el trabajo de campo. Por lo mismo, las situaciones concretas que desarrollaremos a continuación ocuparon el lugar de excepciones que durante mucho tiempo no fueron más que eso, casos puntuales que habían sucedido de manera marginal en la investigación. Sin embargo, al calor del debate por los casos de violencia de género en el mundo del rock, esas situaciones pasadas comenzaron a cobrar otro estatus y a ser revisadas y resignificadas. De allí, la necesidad de escribir algunas reflexiones.

Mientras realizaba trabajo de campo durante los primeros años de esta investigación contacté a Lisandro, cantante de una banda de rock local, que venía protagonizando un gran crecimiento junto a su banda, emparentada con la vertiente de rock barrial de la ciudad. Después de varios días de intentar coordinar, finalmente logramos encontrarnos un jueves por la tarde en mi casa. Así realizamos la entrevista, que se extendió una vez apagado el grabador. Lisandro era un poco más chico que yo, sin embargo, habíamos compartido varios momentos del circuito de rock platense, sin conocernos. Nos quedamos conversando bastante acerca de bandas locales, de salidas, de gente conocida. Al día siguiente, un viernes de septiembre, me llega un mensaje al celular. Era un número desconocido, que no tenía en mi agenda, pero decía “Hola, soy Lisandro, ¿qué estás haciendo? ¿Saliste?”. Me sorprendió su mensaje, pero recordé que nos habíamos pasado los números de teléfono para coordinar la entrevista. Ese día le respondí que estaba en una cena con amigos, y que no íbamos a salir. El próximo fin de semana Lisandro tocaba con su banda, así que decidí ir a verlo con una amiga a la que también le gustaba la banda. Pasada la medianoche llegamos al bar en donde se presentaban -ubicado en la periferia de la ciudad- y nos sentamos en una mesa alejada del escenario. Un rato más tarde veo a Lisandro atravesando algunas mesas y acercándose a saludarnos. Se sentó

con nosotras, conversamos un rato y nos pidió que cuando el recital termine nos quedemos, así charlábamos y tomábamos algo. Así fue esa noche y varias que le siguieron. Empezamos a vernos más seguido y nuestro vínculo fue cambiando. Hasta el momento nuestra relación no tenía nada que llamara mi atención. Sin embargo, con el paso de los días y las reuniones compartidas, Lisandro comenzó a interpelarme realizando operaciones de distinción, a partir de mi condición de mujer. Él comenzó a mostrar intenciones de querer convertirme en “su chica”, mientras que armaba argumentos en torno a que ser “la chica del cantante” podía habilitarme a ocupar otro lugar. Durante algunos recitales experimenté esa nueva posición. Ser la chica del cantante implicaba una operación para distinguirme del resto de las mujeres, pero sobre todo para reforzar la dimensión desigual que Lisandro comenzó a construir y luego a reforzar. Posicionarme como la chica del cantante le permitía a él ubicarme en el lugar de seguidora de la banda, de admiración y de empatía; cosas que al principio, cuando recién nos conocimos, eso no era posible porque yo no era parte del grupo de seguidoras de la banda y me había acercado a él por otros motivos. De a poco Lisandro comenzó a querer convertirme en eso, explicándome lentamente las funciones que yo debería cumplir: me dijo que la “chica del cantante” tiene que llegar al recital con el músico y no antes ni después, como el resto de las personas; que no debe compartir el mismo espacio que los seguidores durante el show, sino que se ubicaba a un costado, no hacía pogo, ni sacaba fotos, ni grababa videos; tampoco podía irse cuando lo hacía el resto de la gente, si no que se quedaba esperándolo en algún lugar cercano a la puerta, para irse juntos, rápidamente, pero a la vista del resto de las personas; la vestimenta tenía que ser especial: la chica del cantante no era seguidora, no usaba remeras de la banda, ni ropa cómoda de recital. Dentro de las estrategias de seducción que utilizó el cantante, una de ellas fue mostrarme que estar con él, podía habilitarme otras posiciones, otros roles dentro del circuito que yo estaba intentado objetivar y comprender.

Totalmente sorprendido, varias veces me preguntó por qué me negaba a querer ser “su chica”, cuando un montón de otras querían estar en mi lugar. También fui blanco de reproches y de enojos cuando me veía conversando con algún otro músico. “La chica del cantante, es del cantante” afirmó, “queda mal que te vean con otros músicos, me haces quedar mal”, agregó. No pasó demasiado tiempo hasta que pude aclarar la situación, expresar que no quería ser su chica y algunas cosas más que me las reservo. Seguí realizando observaciones en sus shows y pude distinguir rápidamente a la nueva “chica del cantante”. Estaba allí, en un costado del grueso de la gente, llevaba una ropa diferente

a las demás y no habitual en ese tipo de encuentros. A la salida, estaba sentada en una banqueta en un rincón esperándolo, sola. Minutos después estaba al lado del auto de Lisandro, ayudándolo a subir una guitarra y un órgano, y tolerando sus indicaciones.

La anécdota que relaté anteriormente no fue la primera que me ubicó en ese lugar y me hizo repensar mi lugar en el campo desde la perspectiva de género. Recordé que cuando realizaba mi tesis de licenciatura uno de los rockeros que entrevisté me atendió en su casa, el día pactado para realizar la entrevista, semi desnudo, aludiendo que se había quedado dormido y que se despertó cuando yo toqué el timbre. Se vistió y realizamos la entrevista. Sin embargo, cuando terminamos la conversación y me levanté de la silla para saludarlo y retirarme de su casa, me abrazó e intentó besarme. La cosa terminó ahí. Corrí la cara, abrí la puerta y me fui. Muchos años después de esta situación, y meses después de la historia con Lisandro, conocí a Raúl, un productor de radio. A él lo conocí haciendo trabajo de campo en una radio local, específicamente acompañando a Adriana, que conducía un programa de rock en esa radio. Por la mañana de ese día había entrevistado a Adriana en su casa, luego almorzamos y me invitó a acompañarla a la radio. Así fue que salimos, caminamos diez cuadras y llegamos al local. La radio tenía muy pocos programas, entonces cuando llegamos estaba cerrada, porque el de Adriana era el único de ese día. Dos horas después, cuando ya estaba terminando la transmisión, llegó Raúl. Atravesó la burbuja y se sentó en una especie de living pequeño, donde generalmente se sentaban los músicos invitados a los programas. El programa terminó, Raúl le pidió a Adriana que prepare unos mates y nos sentamos los tres en ese mismo living. Raúl me preguntó quién era, qué hacía y para qué investigaba, mientras le pedía a Adriana que se acerque, porque tenía ganas de hacerle masajes a alguien. Además, aprovechó la charla para contarnos que se había comprado un auto importado nuevo y que tenía que retirarlo de la agencia. Así, mientras charlábamos y él se prendía un cigarrillo atrás de otro, me preguntó si esta investigación me había hecho conocer muchos hombres. Le respondí que sí, “porque el circuito de rock en la ciudad es bastante masculino”, a lo que respondió “no sos ninguna boluda para elegir un tema de trabajo”. No supe que responderle, Adriana se río, él se río, yo me reí y terminó la conversación. Cuando me iba me acerqué a saludarlo y enseguida sacó una tarjeta de su bolsillo, con su teléfono. Me dijo que lo llame si quería conocer más del rock, que él conocía mucha gente y me podía llevar a muchos lugares.

Estas situaciones tuvieron lugar antes de que en el rock nacional, y también en el rock local, estallan las noticias de acoso y abuso por parte de distintos músicos hacia mujeres, muchas de las cuáles eran seguidoras de sus bandas. Además, la mayoría de las

denuncias y escraches tuvieron un escenario común: generalmente después de los shows los músicos invitaban a un grupo selecto de seguidores y seguidoras a algún bar, boliche o a alguna casa para tomar algo y charlar. En esos lugares, en donde el músico venía de realizar el show y las chicas de asistir a su espectáculo, se produjeron algunos de los acosos, los abusos y/o las violaciones. Señalo el escenario para volver a subrayar que para el caso del rock, los hombres músicos denunciados se posicionaban desde su lugar de músicos, y desde allí ejercían su poder: por ser hombres y músicos, sobre las seguidoras. Como sostiene Segato (2017), el hombre sería en estos casos un disciplinador, un moralizador que se ocupa de aleccionar a una mujer que se salió de su lugar esperado.

El circuito de rock local no fue una excepción de lo que sucedió a nivel nacional: también se realizaron denuncias y escraches, aunque en menor medida. Muchas de las voces de quienes salieron a visibilizar estas situaciones fueron mujeres músicas del circuito de rock. Si bien cuando yo comencé esta investigación las bandas de mujeres o en las que había mujeres eran muy pocas, con el paso de los años las mujeres fueron ganando terreno, aunque la escena sigue siendo liderada por hombres.

Así, me interesa dejar planteado que investigar un circuito predominantemente masculino y en donde en la mayoría de los casos la masculinidad se construye exaltando esa figura de estrella de rock, el clivaje de género se convirtió en una dimensión a explorar, reflexionar, pero sobre todo fue la punta de lanza para encontrar respuesta a muchas de mis incomodidades durante el trabajo de campo. En este sentido, esta práctica reflexiva no me “liberó”, en el sentido de dejar de estar atravesada por las cuestiones que identifiqué, pero en cambio me permitió asumir que me acompañarían a lo largo de toda la investigación y que, al hacerme cargo de ellas, algunas incomodidades podían transformarse en motivadoras para replantearme mi lugar al interior del circuito y avanzar en su comprensión.

Como afirman Gentile et al. (2013) el conocimiento producido se trata siempre de un conocimiento situado, producto de la intersección de las múltiples relaciones de poder (de clase, de género, de edad, de nivel educativo) que atraviesan tanto a los sujetos que investigan como a los que se constituyen en objeto de la investigación. En este sentido, las autoras resaltan el carácter relacional de los procesos sociales, y específicamente, tomando los aportes de De Barbieri (1998), la construcción y la reconstrucción de las distancias y las jerarquías en la propia relación de investigación, destacando así su historicidad y su carácter contextualizado.

Por su parte, Guber (2014) sostiene que el trabajo de campo implica para nosotros -como sujetos que vamos a investigar- el involucrarnos en una experiencia de “extrañamiento” y “familiarización” dentro de una dinámica de mutuas tipificaciones, de acercamiento y distancia, de intercambio de conocimientos que nos van modificando como persona. Y es en este proceso que pude identificar que mi posición en el campo estaba configurada por la intersección de estas dimensiones que mencioné anteriormente -ser seguidora de bandas, ser investigadora, ser parte de la prensa local y estar atravesada por el clivaje de género-. Esta posición, construida por el cruce de estas dimensiones, implicaba distancias, jerarquías, desigualdades, diferencias, clasificaciones, distribuciones de poder. Y asumir esto, como afirma Guber (2014), y poder identificar lo particular de un proceso de interacción social que provoca tipificaciones, identificaciones, rechazos, resulta, desde el punto de vista metodológico, crucial en el análisis interpretativo y en la contextualización del proceso de investigación.

De este modo, a través de las líneas anteriores intenté hacer visible un ejercicio de reflexividad incipiente, que tuvo por objetivo justamente reflexionar a cerca de mi posición en el trabajo de campo. Esa posición, que tratamos de deconstruir al tiempo que analizar, da cuenta de tensiones, jerarquías, disputas, que aún resta seguir desentrañando y encontrándole una vinculación más profunda con el trabajo de campo en general. Este camino de autoexploración también fue acompañado por otro de lucha por la erradicación de las prenociones, prejuicios e ideas anquilosadas que poseía –y aún poseo- por ser parte de ese circuito de rock en la ciudad de La Plata. En este sentido, estos procesos fueron retroalimentándose, revisar estos prejuicios y desarmarlos alumbró la tarea de repensar mi posición y viceversa.

Por último, queremos destacar, que este incipiente ejercicio de reflexividad, que intentó mostrar la manera particular en que estuve intersectada por esas distancias, diferencias, jerarquías, asume que estos ejes de diferencias pueden ser, como sostienen Gentile et al. (2013), centrales en las relaciones con los sujetos que investigamos, pero a su vez, múltiples y cambiantes. Y que estas distancias y relaciones complejas que señalamos, así como me generaron incomodidades y dudas, también más de una vez fueron las que me permitieron diferenciarme de los sujetos de estudio con alguna intencionalidad. Como sostienen las autoras, muchas veces nuestra posición nos permite diferenciarnos mediante la clase, la formación, o también la edad, y protegernos de ciertas asimetrías que se nos vuelven amenazantes. En este sentido, nos queda pendiente seguir reflexionando acerca de estas distancias estratégicas que construimos, sus sentidos y sus

implicancias en el proceso de construcción de conocimiento, así como en los modos de achicar distancias o pensar en cómo seguimos trabajando con ellas.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2014). Clase media: problemas de aplicabilidad historiográfica de una categoría. En E. Adamovsky, S. Visacovsky, P. Vargas (Comps.) *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Ariel.
- Adamovsky, E., Visacovsky, S., Vargas, P. (2014). *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Ariel
- Alabarces, P. (1995). *Entre Gatos y Violadores*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Alabarces, P. (2008). Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, s/p.
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M. y Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.) *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Alfonso, A. y Lattenero, L. (2007). Video Clip. Imagen institucional del rock. *Trampas de la comunicación y la cultura*, VI, (52), 48-55.
- Aliano, N. (2015). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57419>
- Antonucci, S. (2009). *Radio Universidad Nacional de La Plata: 85 aniversario: 1924-2009: toda una vida*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata
- Arias, N. (2015). *Periodismo contemporáneo de rock en La Plata. El caso de la revista De Garage, Diario de rock*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58490>.
- Arias, A. C. y López, M. D. (2016). *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*. La Plata: Club Hem Editores.
- Artigas, C. (2010). *La Plata, ciudad inventada*. La Plata: primer párrafo.
- Auyero, J. (1992). Juventud popular urbana y nuevo clima cultural. Una aproximación. *Nueva Sociedad*, 117, 101-135.
- Auyero, J. (1993). *Otra vez en la vía. Notas e interrogantes sobre la juventud de sectores populares*. Bs. As: Espacio Editorial.
- Badenes, D. (2012). *Un pasado para La Plata: Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-*. Tesis para optar por el grado de

Magister en Historia y Memoria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.880/te.880.pdf>

Barbosa Lima, L. (2014). As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. En A. Grimson (Comp.) *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.

Barth, F. (1976). Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización de las diferencias culturales. En F. Barth. (Comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Mexico: Fec.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2014). *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Beltrán Fuentes, A. (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: CEAL.

Benedetti, C. (2001). *Rock nacional y consumo: el caso de La Renga. Tesis para obtener el grado de licenciatura en Ciencias Antropológicas*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperada de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2660>

Benedetti, C. (2008). El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, s/p.

Benza, G. (2016). La estructura de clases argentina durante la década 2003-2013. En: G. Kessler, (comp.), *La sociedad argentina hoy: Radiografía de una nueva estructura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.

Berazaluce, J., Barletta, B. y Valero, S (s/f). *No es sólo rock and roll. Música, escenario y cultura joven en La Plata*. Tesis para obtener el grado de licenciados en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.

Bergé, E y Cingolani, J. (2017). ¿“La Plata ciudad rock”? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido. *Planeo*, (60), s/p.

Boix, O. (2011). *Yo toco la guitarra como soy: una aproximación etnográfica a la escena indie platense*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Sociología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP.

Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. Tesis para optar al grado de Magister en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>

- Boix, A. (2015a). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Revista Ensamblés*, 2, 11-26.
- Boix, O. (2015b). Relajar, gestionar y editar: haciendo música “indie” en la ciudad de La Plata. En Gallo, G. y Semán, P. (comps) *Gestionar, mezclar, habitar*. Buenos Aires: Gorla.
- Boix, O. (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/62748/>
- Borobia, R. y Chaves, M. (2009). Eje abordajes teórico-metodológicos. En M. Chaves, (Coord.) *Estudios sobre juventudes en Argentina 2007*. La Plata: Edulp.
- Bossellini, J y Blanco, M. (2018). *Pura Vida: una investigación sobre su valor simbólico*. Tesis para obtener el grado de Licenciados en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y comunicación Social. UNLP.
- Bourdieu, P (1990) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourgois, P. (2010) *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Britto García, L. (1996). *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. Caracas: nueva visión.
- Bustos Castro, P. (1994). Rocanrol. El recital: los militantes del bardo. En M. Margulis, (Ed.) *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Biblos.
- Camarero, L., Ruiz de Arcaute, E., Richieri Ortenzi, M. (2016). *La historia y evolución de los sellos discográficos independientes en la escena musical platense*. Tesis para optar al grado de Licenciados en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.
- Campero, R.A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Calvo, M. (2017). *Teoría de las escenas de la música metal: reflexión a partir de la reconstrucción de la escena de la provincia de Buenos Aires*. Trabajo presentado en las XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mar del Plata, Buenos Aires.

- Cardoso Filho, J. y Xavier de Oliveira, L. (2013). Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorías metodológicas para o estudo das cenas musicais. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (17), s/p.
- Carli, S. (2012). *El estudiante universitario: hacia una historia del presente de la educación pública*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chaves, M (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial
- Chaves, M., Cortés, F., Flaster, G., Galimberti, C. y Speroni, M. (2013). En busca de nuevas cartografías para un campo de estudios en consolidación: balance y perspectivas a seis años del informe Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006. *Sudamérica*, 2, 37-61.
- Cingolani, J. (2011). *Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post-Cromañón*. Tesis de licenciatura para obtener el grado de Licenciada en Sociología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. UNLP. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte699>
- Cingolani, J. (2013). *Rock post-Cromañón. La reconfiguración del circuito de rock platense*. Trabajo presentado en I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales. Idaes, San Martín, Buenos Aires.
- Cingolani, J. (2017) La decepción de lo idílico. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-decepcion-lo-idilico/>
- Citro, S. (1997a). *Cuerpos festivo rituales: aportes para una discusión teórica y metodológica*. Actas del V Congreso Argentino de Antropología Social. La Plata.
- Citro, S. (1997b). *Algo más que un espectáculo musical. Fiesta y ritualidad en los recitales de rock*. Trabajo presentado en la II Reunión de Antropología del Mercosur. Uruguay.
- Citro, S. (1998). La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock. *Noticias de Antropología y Arqueología*, 3 (24).
- Citro, S. (2000). El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*, (12).
- Citro, S. (2008) El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los Recitales de la Bersuit. *Trans, Revista Transcultural de Música*, (12), s/p.
- Cleve, A. (2017). *De Roque Pérez a la Universidad Nacional de La Plata: experiencias de movilidad y curso de vida en jóvenes migrantes estudiantiles en La Plata, Provincia de Buenos Aires*. Tesis para obtener el grado de Magister en Ciencias Sociales. Facultad

de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68681>

Corti, B. (2007). Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo. En VV.AA, *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007*. Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Corti, B. (2009). *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente*. Trabajo presentado en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur. Universidad Nacional de General San Martín. Buenos Aires.

Cozza, N. (2009.) *Una mirada comunicacional sobre la cultura rock de la ciudad de La Plata*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.

Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (2015) *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ciccus.

Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (123), 11-33.

Delgado, J. (2015). “No se banca más”: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial. *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, (15), s/p.

De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano I*. México: ITESO.

Del Mármol, M.; Magri, G., Sáez, M. (2014). *Acerca de "lo independiente" en las artes escénicas platenses: Un abordaje etnográfico*. Trabajo presentado en las VII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev4419>

Díaz, C. (2015). Racional y popular. *La Voz*. Recuperado de <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/racional-y-popular>

Di Marco, A. (1994). Rock: universo simbólico y fenómeno social. En: M. Margulis, (Ed.) *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Biblos.

Donozo, L (2012). Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música. En S. Mansilla (Dir.) *Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Do Carmo Norte, A. (2015). “El Maldito Rock” Como trató el Diario Clarín el fenómeno del rock barrial pre Cromañón (1994/2004). Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.

- Elder, G. (2001). Life course: sociological aspects. En N. Smelser y P. Baltes. (Eds.) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. vol. 13, Oxford: Elsevier.
- Elías, N. (1998). Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados. En N. Elías, V. Weiler, H. Korte, W. Engler (Eds.) *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.
- Estravis Barcala, J. C. (2014). “Nosotros llamamos a ‘esa gente’”: el público de la escena cultural independiente de Buenos Aires (2008-2013). Trabajo presentado en las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52637>
- Feixa, C. (1989). Pijos, progres y punk. Hacia una antropología de la juventud urbana. *De juventud*, (34), 69-78.
- Feixa, C. (1995). Tribus urbanas y chavos banda. Las culturas juveniles en Cataluña y México. *Nueva antropología*, XIV, (47).
- Fernandez Bitar, M. (1999). *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Filmus, D. (1999). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fisherman, D. (2013). *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós
- Frith, S. (1978). *La sociología del rock*. España: Jucar.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. (Estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. México: Grijalbo.
- Garnier, A. (1992). *El cuadrado roto. Sueños y realidades de La Plata*. La Plata: Linta, Cic y Municipalidad de La Plata.
- Garriga Zucal, J. (2008). Ni “chetos” ni “negros”: roqueros. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, s/p.
- Garriga Zucal, J., Salerno, D. (2008). Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gentile, F; Medan, M.; Llobet, V. y Gaitán, C. (2013). “¿Qué hiciste todo este tiempo que no tuviste hijos?” Intersecciones entre género, clase y edad en las investigaciones con niños, niñas y jóvenes de sectores populares. En V. Llobet (Coord.) *Sentidos de la*

exclusión social. Beneficiarios, necesidades y prácticas en políticas sociales para la inclusión de niños y jóvenes. Buenos Aires: Biblos.

Gorbán, D. (2014). *Las tramas del cartón. Trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires.* Buenos Aires: Gorla.

Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Gorelik, A. (2008). La aldea en la ciudad. *Revista del museo de antropología*, (1), 73-96.

Graziano, M. (2017) *Tigres en la lluvia.* Buenos Aires: Perro Andaluz.

Grinberg, M. (1993). *Como vino la mano.* Buenos Aires: Distal.

Guber, R. (2009). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Buenos Aires: Paidós.

Guber, R. (2014). *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogas en el campo.* Buenos Aires: Miño y Dávila.

Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall, y P. du Gay (Eds.) *Questions of cultural identity.* Londres: Sage Publications.

Hantouch, J y Sánchez Salinas, R. (2018). *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad de Buenos Aires.* Buenos Aires: RGC.

Hernández Sampieri, R. (2006). *Metodología de la investigación.* México: Mc. Graw Hill.

Herschmann, M. (2013). Escenas, circuitos y territorialidades sónico musicales. En Simone Pereira de Sá; Jeder Janotti Junior (Orgs.) *Cenas Musicais.* Sao Paulo: Andarco.

Hobsbawm, E. (1999). *Historia del Siglo XX.* Buenos Aires: Crítica.

Igarzabal, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (20014-1017).* Buenos Aires: Gourmet Musical

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico sobre el trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* (34), 141–163.

Infantino, J. (2013). La cuestión generacional desde un abordaje etnográfico. Jóvenes artistas circenses en Buenos Aires. *Ultima década*, (39), 87-113.

Infantino, J. (2016). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini y D. Madrigal González (Coords) *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México.* México. (En prensa).

- Infantino, J. (2019). Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una Ley Nacional de Circo. En J. Infantino (Ed.) *Arte, Transformación social y disputas político-culturales en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC. (En prensa).
- Iranzo, F. (2008). *El rock de mi forma de ser*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.
- Jalil, O (2000). *Rock versión tinta. Antología del rock platense de los '90*. La Plata: La comuna ediciones.
- Jalil, O. (2017). *Rock versión tinta*. Volumen II. La Plata: La comuna ediciones.
- Jelin, E. (1985). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- Jirón, P. (2012). Transformándome en la sombra. *Bifurcaciones*, (10), s/p.
- Juárez, C. (2007). *La pregunta acerca de la definición del rock nacional*. Trabajo presentado en el Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba.
- Kaiero Claver, A (2010). Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación. *Musiker. Cuadernos de Música*, (17), 365-388. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3626225>
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En S. Frith, W. Straw y J. Street, (Comp.) *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Kreimer, J. C. y Polimeni, C. (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en Argentina, 1966-2006*. Buenos Aires: Ediciones Musimundo.
- Kuasñosky, S. y Szulik, D. (1994). Los extraños de pelo largo. Vida cotidiana y consumos culturales. En: M. Margulis (Ed.) *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Biblos.
- LacARRIERU, M. (2007) La insoportable levedad de lo urbano. *Revista Eure* (99), 47-64. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200005
- Lamacchia, M. C (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Lamacchia, M. C (2016). *La música independiente en la era digital*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Industrias Culturales. Universidad Nacional de Quilmes.
- Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *Eure*, 33 (99), 7-16. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf>
- Lombardi, R. (2000). La Plata prefiguración y determinación. En *Cuadernos de lecturas. Morfología*, N°5, s/p.
- López, M. D. (2017). *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y*

- politicidad emergente en el espacio público de La Plata*. Tesis para optar al grado de Doctor en Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59307>
- López, M., Aón, C., Giglio, M., Freaza, N., Cola, C. (2019). El viaje como barrera: diferencias y complejidades en el acceso a centros de salud en la ciudad de La Plata. *Revista Eure*, 45 (134), 53-76. Recuperado de <http://www.eure.cl/index.php/eure/article/viewFile/2710/1140>
- Lozano, G. (2006). La Plata: de la ciudad ignorada a la ciudad apreciada”. *Geograficando, Revista de Estudios Geográficos* (2), s/p. Recuperado de <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/GEOv02n02a11>
- Lynch, K (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lucena, D. (2013). Guaridas underground para dionisios: Prácticas estético-políticas durante la última dictadura Militar y los años 80 en Buenos Aires. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (4) s/p.
- Lunardelli, L. (2002). *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Magnani, J. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografía urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17, (49), 11-29.
- Magnani, J. (2014). Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. *Ponto Urbe*, (15), 1-14.
- Manzano, V. (2012). “Contra toda forma de opresión”: Sexo, política y clases medias juveniles en las revistas de humor de los primeros '70. *Sociohistórica / Cuadernos del CISH* (29), 9-42.
- Manzano, V. (2014). ‘Y, ahora, entre gente de clase media como uno...’ Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980. *Contemporánea*, 5 (5), 85-104. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/51641>
- Manzano, V. (2015). Música y política en la historia argentina del siglo XX. Dossier “Música y política en la historia argentina del siglo XX”. *Revista de Historia*. Recuperado de <http://www.historiapolitica.com>
- Marchi, S. (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Ediciones Le Monde diplomatique.
- Margulis, M. (1994). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Margulis, M. (1996). *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos.

- Margulis, M. y Urresti, M. (1998). Buenos Aires y los jóvenes: Las tribus urbanas. *Estudios sociológicos* 46 (16), 25-35.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- Mercado, C. (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis para obtener el grado de Dra. en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Molinari, V. (2003). Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo...cuerpos, música y discursos. En A. Wortman (Ed.) *Pensar las clases medias, consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Morel, H. (2015). Campeonato de baile de tango en Buenos Aires: políticas culturales, performances y nuevas situaciones de exhibición. En C. Crespo, H. Morel y M. Ondelj *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ciccus.
- Morel, H. (2018). Que siga el baile. Clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. En J. Hantouch y R. Sánchez Salinas (Comp.) *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6), s/p.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Palmeiro, C. (2005). La industria del disco. Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Peña Boerio, V. (2011). *Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias: el caso de la música indie*. Trabajo presentado en el X Congreso Argentino de Antropología Social. Buenos Aires.
- Piccoli, N., Lanciotti, A., Valeri, C. (s/f). *La construcción de las identidades en la cultura rock argentina durante los 90*. Tesis para optar al grado de Licenciados en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.
- Polimeni, C. (2002). *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires: Biblos.
- Provéndola, J. I. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga al disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2002) *La década rebelde*. Buenos Aires: Emecé.

- Pujol, S. (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2007a). La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro. *Trampas de la comunicación y la cultura*, VI, (52), 48-55.
- Pujol, S. (2007b). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Pujol, S. (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Osde.
- Pujol, S (2015). El rock en la encrucijada: Apuntes para una historia cultural de Malvinas. En S. Pujol, (Coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia*. La Plata: EDULP
- Quiña, G. M. (2009). *Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente*. Trabajo presentado en el XXVII Congreso ALAS. Buenos Aires.
- Quiña, G. M. (2012a). Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires. *Trabajo y Sociedad*, (21), 279-294.
- Quiña, G. M. (2012b). La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XVII, (35), 31-57.
- Quiña, G. M. (2013). Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción Musical independiente en argentina. *Papeles de trabajo*, (26), 121-142.
- Quiña, G. M. (2014). Las múltiples dimensiones de la música independiente. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, (33), 154-166.
- Riera, D. y Sánchez, F. (1995) *Virus, una generación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rodrigo, F. (2015). Mostrarse, bailar, pasear o luchar. Usos de la Plaza Moreno en la ciudad de La Plata. *Prácticas de oficio* (16).
- Rodríguez, E. (2006). Rock y Nación: La Argentina vista desde el barrio. Actas de las 3º Jornadas de Pensamiento argentino. Biblioteca Nacional. Recuperado de www.rodriuezesteban.blogspot.com
- Rozengardt, D. (2008). *Pensar Cromañon. Debates a la orilla de la muerte joven: rock, política y derechos humanos*. Buenos Aires: Hernán López Echagüe.
- Ruiz, F. (2007). La escena platense de los años '90. El legado de una música con luz propia. *Trampas de la comunicación y la cultura*, VI, (52), 65-67.
- Ruiz, F. y Doeswijk, M. (2007). El rock platense de los años noventa. Tesis para optar

por el grado de Licenciados en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.

Salerno, D. (2007). *Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

Salerno, D. (2008a). La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras. *Oficios terrestres*, (23), 128-138.

Salerno, D. (2008b). *Divididos por la felicidad: identidad generacional, conflicto y cultura*. Trabajo presentado en el IX Congreso Argentino de Antropología Social. Posadas.

Salerno, D.; Silba, M. (2005). *Guitarras, pogo y banderas: el aguante en el rock*. Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Buenos Aires.

Salerno, D. y Silba, M. (2006). “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas”. *Question 1* (10), s/p.

Sánchez Trolliet, A. (2014). Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires. 1965-1970. *Anales del IAA*, 44 (2), 175-190.

Saponara Spinetta, V. (2016). La Ley Nacional de la Música: vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas. *Question*, 1 (51), 90-106. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3398>

Saponara Spinetta, V. (2018). La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda, Argentina, y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017. *Entrediversidades*, 99-126.

Secul Giusti, C. (2016). *Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock-pop argentino durante el período 1982-1989*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59262>

Segato, R. (2017). La violación es un acto de poder y dominación. *Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com.ar/index.php/2017/04/14/rita-segato-la-violacion-es-un-acto-de-poder-y-de-dominacion/>

Segura, R. (2009). La persistencia de la forma (y sus omisiones). Un estudio del espacio urbano de La Plata a través de sus ciudades análogas. *Cuadernos de Antropología Social* (30), 173–197.

- Segura, R. (2012). Elementos para una crítica de la noción de segregación residencial socio económica: desigualdades, desplazamientos e interacciones en la periferia de La Plata. *Quid* 16 (2), 106-132. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/1118/1006>
- Segura, R (2013) Los sentidos del lugar. Temporalidades, relaciones sociales y memorias en un barrio segregado de La Plata (Argentina). *Soc. e Cult.* (1), 59-68.
- Segura, R. (2015). *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. San Martín: Unsam Edita.
- Segura, R y Chaves, M. (2015). Introducción: una antropología de prácticas juveniles en la ciudad”. En M. Chaves y R. Segura (Eds.) *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires: Biblos.
- Segura, R. y Cingolani, J. (2019). “Barrios de trabajadores”. (Des)arraigos, consumos culturales y lenguaje de clase (media) en barrios centrales de las localidades del corredor sur. En R. Segura y M. Chaves (Coord.) *Experiencias metropolitanas en el corredor sur de la Región Metropolitana de Buenos Aires. Sociabilidades, circuitos y movilidades en distintas clases sociales*. (En prensa).
- Semán, P. (2006a). *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- Semán, P. (2006b). El pentecostalismo y el Rock Chabón en la transformación de la cultura popular. En P. Semán y D. Míguez, (Eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Semán, P. y Vila, P. (1999). Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina Neo-liberal. En D. Filmus, (Comp.) *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Semán, P. y Vila, P. (2008) La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las “tribus”. *Trans, Revista Transcultural de Música*, (12), s/p.
- Semán, P., Vila, P. y Benedetti, C. (2004) Neoliberalism and rock in the popular sectors of contemporary Argentina. En D. Paccini Hernández et al. (Ed.) *Rockin Las Américas. The global politics of rock in Latin/o América*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas. *Antípodas*, (10), 21-49.
- Straw, S. (2001). “Scenes and Sensibilities”. *Public*, 22-23, 245-257.
- Straw, S (2006). “Scenes and Sensibilities”. *Compos Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 1-16.

- Svampa, M. (2000). Identidades astilladas. De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal. En M. Svampa, (Comp.) *Desde Abajo. Las transformaciones de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Tilly, C. (2000). *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (1996). Identidad y jóvenes urbanos. En A. Sevilla y M. Aguiar Díaz (Comps.) *Estudios recientes sobre cultura urbana en México*. México: Plaza y Valdes.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México: Conaculta/ Ciej
- Valente, K (2018). *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68075>
- Vallejo, G. (2004). Máquinas de educar para la "Nueva Capital" (1882-1890). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, (4), 273-303.
- Vallejo, G. (2016) La Plata. Figuras culturales de lo nuevo en la ciudad del bosque. En A. Gorelik y F. Areas Peixoto (Comps.) *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Vargas, P. (2014). La hormiguita burguesa. Narrativas de ascenso social y actualizaciones de clase (media) entre los diseñadores porteños. En E. Adamovsky, S. Visacovsky y P. Vargas (Comp.) *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- Vargas, P. y Villata, C. (2014). Mujeres en el pozo y en la obra. Reflexividad y aprendizaje significativo en dos etnografías sobre el mundo del trabajo. En R. Guber (Coord.) *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogas en el campo*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. En L. Rubinich, y P. Miguel (Comps.) *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vicentini, L. (2010). Cultura, rock y jóvenes. En E. Gutiérrez (Ed.) *Rock del país:*

estudios culturales de rock en Argentina. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

Vigliotta, M. (2012). Prácticas y representaciones sobre el rock barrial. *Newsletter del Equipo de Antropología de la Subjetividad*. Recuperado de <http://www.antropologiadelasubjetividad.com>

Vila, P. (1985). Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelín (Ed.) *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.

Vila, P. (1987). El rock, música contemporánea argentina. *Punto de Vista*, X, (30), s/p.

Vila, P. (1995). El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. En N, García Canclini, *Cultura y pospolítica*. Mexico: Conaculta.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, s/p.

Wald, G. (2009) Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Oficios Terrestres* (24), 53-63.

Welschinger Lascano, N. (2014). "Rolinga no, Stone". La música como "tecnología del yo" en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. *Versión* (33), 59-69.

Williams, R. (1997) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Wortman, A. (1995). *En torno de las políticas culturales para jóvenes en sociedades postajuste*. Trabajo presentado en el II° Encuentro de Investigadores de Juventud. FLACSO, Buenos Aires.

Wortman, A. (1996). TV e imaginarios sociales: los programas juveniles. En M. Margulis (Ed.) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos.

Wortman, A. (1997). *Políticas y espacios culturales en la Argentina. Continuidades y rupturas en una década de democracia*. Buenos Aires: Eudeba.

Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

Wright, S (2004). La politización de la 'cultura'. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (Eds.) *Constructores de Otridad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

Zabiuk, M. (2007). "Las revistas de rock en la Argentina". *Trampas de la comunicación y la cultura*, VI, (52), 43-47.

Zabiuk, M. (2009). Territorios del rock. Jóvenes universitarios y cambios culturales, 1960-1970. *Los trabajos y los días. Revista de la cátedra de historia socioeconómica de América Latina y Argentina*, 1, 69-87.

Otras fuentes consultadas

Entrevistas citadas

Julián, octubre de 2014. Músico

Bruno, mayo de 2014. Músico.

Rober, abril de 2015. Músico.

Hernán, noviembre de 2015. Músico

Martín, octubre de 2014. Músico.

Agustín, septiembre de 2016. Músico.

José María Calderón, abril de 2014. Periodista y Gestor cultural.

Oscar Jalil, noviembre de 2017. Periodista Radio Universidad.

Diarios

Diario de Rock *De Garage*. Colección completa (2007-2014)

Strassburger, J. M (5 de junio de 2008). Llega el indie cabeza. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar>

Majlin, B. (19 de abril de 2018). Generación indie. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/>

Enríquez, M. (13 de febrero de 2005). Cómo vino la mano. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/>

S/A. (27 de noviembre de 2011). Un disco avanzado para su época. *El día*. Recuperado de <https://www.eldia.com.ar>

S/A (27 de noviembre de 2011). WADU-WADU: a 30 años de un hito del rock platense. *El día*. Recuperado de <https://www.eldia.com.ar>

S/A (23 de abril de 2010). Aquel grito generacional de los 90. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar>

S/A (3 de junio de 2005). Instantáneas del rock platense. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar>

S/A (22 de noviembre de 2012). La previa de una noche de alto vuelo. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar>

S/A (s/f). Diario *La Gaceta hoy*, tapa extraída de la película *Pequeña Babilonia*.

Revistas

Revista *Rolling Stone*, junio de 2010.

Revista *Rolling Stone*, enero de 2012.

Revista *Pelo*, N°101, septiembre de 1978.

Revista *La Pulseada*, agosto 2017.

Revista *Bongó*, N°1, 1993. Recuperada de <http://elrockylasrevistas.blogspot.com.ar/>

Legislación

Reglamento interno del concurso *Vamos las bandas*. Recuperado de la página oficial del evento.

Ley N°26801. Creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Recuperada de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>

Ordenanza Municipal N°11301. Creación del Registro Municipal de Espacios Culturales Alternativos. Recuperado de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/or11500/or11301.asp>

Ordenanza Municipal N° 9933. Creación del Museo y Archivo de Rock Nacional, en la ciudad de La Plata. Recuperado de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/or10000/or9933.asp>.

Decreto N° 138. Declarar de Interés Artístico Municipal el recital de la Cumparsita Rock 72. Recuperado de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/>

Blogs

Blog *Cazador Oculito*, mayo 2012. Consultado en febrero 2017. Consultado en <http://cazadoroculto.blogspot.com.ar/2012/05/la-escena-del-rock-platense-entre-la.html>

Blog *Radio local La Verde*. Consultado en febrero de 2017. Consultado en http://www.laverdefm.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=245:osvaldo-drozd&catid=147:historock&Itemid=174

Películas

Pequeña babilonia. 30 años del rock platense en democracia. (2014). Documental producido por la Secretaría de Producción de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Dirigido por Hernán Moyano y Cristian Scarpetta en la dirección periodística.

El templo del rock. (2018). Documental producido por Osvaldo Sudak.

La Plata Capital del Rock. (2018). Documental producido por Juan Ignacio Pilegi.

ANEXOS

ANEXO N°1

Bandas de rock platense entrevistadas²⁷¹

Nombre de la banda	Fecha de la entrevista
Trajo Avatar en Bici	Abril 2014
Cruzando el Charco	Septiembre de 2014
La Caverna	Octubre de 2014
La Valvular	Mayo de 2014
Che Payaso	Noviembre de 2014
Tototomás	Agosto de 2014
Laika Perra Rusa	Agosto de 2015
Narvales	Abril de 2015
Isla Mujeres	Septiembre de 2015
Patas de Rana	Noviembre de 2015
Vita Set	Septiembre de 2016
Mostruo	Octubre de 2017
Don Lunfardo y el Señor Otario	Octubre de 2016

²⁷¹ La fecha que se consignará en esta tabla corresponde a la primera entrevista formal que mantuvimos con algún músico de la banda en cuestión. Como hemos mencionado a lo largo de la tesis, con muchos de ellos hemos tenido más de una entrevista, así como charlas informales, y recorridos conjuntos que se extienden más allá de la fecha consignada.

Otras entrevistas realizadas

Nombre	Posición	Fecha
José María Calderón	Periodista y gestor cultural. Creador de <i>Ciudad Alterna</i>	Abril 2014
Oscar Jalil	Periodista de Radio Universidad	Noviembre de 2017
Adriana	Periodista de Radio Comunitaria Local.	Junio 2015
Amadeo	Representante de bandas, productor de eventos y gerenciador de bares locales.	Noviembre de 2015

ANEXO N°2

Tabla de lugares

		Centros Culturales, casas de arte, galerías de arte.	Bares, teatros y boliches privados.	Espacios dependientes de la UNLP	Clubes	Espacio público	Espacios dependientes de la Municipalidad de La Plata
1	Centro Cultural Favero	X					
2	Centro Cultural Circunvalación	X					
3	Centro Cultural Estación Provincial	X					
4	Centro Cultural Islas Malvinas	X					
5	Centro Cultural La Grieta	X					
6	Casa C'est La Vie	X					
7	Galería Mal de Muchos Club	X					
8	Centro Cultural Olga Vázquez	X					
9	Club Mayo				X		

10	Club Ateneo Popular				X		
11	Club Micro Estadio Atenas				X		
12	Club El Fortín				X		
13	Rucaché		X				
14	Viejo Varieté (Mi pasado me condena)		X				
15	Ciudad Vieja		X				
16	Mirapampa		X				
17	Bar Imperio		X				
18	El Moura		X				
19	La Mulata		X				
20	Rey Lagarto		X				
21	El rincón de los amigos		X				
22	Pura Vida		X				
23	Plazoleta La noche de los lápices					X	
24	Plaza Islas Malvinas					X	
25	Paseo del Bosque					X	
26	Auditorio de Bellas Artes			X			
27	Galpón de las Artes						X
28	Pasaje Dardo Rocha						X
29	Ruta Bacalao		X				

30	El Rey		X				
31	Shapo		X				
32	El estudio bar		X				
33	La Trastienda		X				
34	Teatro Opera		X				
35	El teatro Bar		X				
36	Asia		X				
37	Pamplona		X				
38	Chidos		X				
39	El Copetín		X				
40	Zenon		X				

ANEXO N°3

Tabla de tapas de *De Garage* 2007-2014

AÑO	MES	N°	BANDA DE TAPA
2007	Abril	1	Mostruo
2007	Mayo	2	Norma
2007	Junio	3	Don Lunfardo
2007	Julio	4	Estelares
2007	Agosto	5	El Mató a un policía motorizado
2007	Septiembre	6	Edición Especial: Redonditos de Ricota
2007	Octubre	7	Villelisa
2007	Noviembre	8	Mutandina
2007	Diciembre	9	Anuario (todas las bandas anteriores comparten la tapa en miniatura)
2008	Marzo	10	Dread Negast
2008	Abril	11	El perrodiable
2008	Mayo	12	Guasones
2008	Junio	13	Atico
2008	Julio	14	Crema del cielo
2008	Agosto	15	Nerdkids
2008	Septiembre	16	La Secta
2008	Octubre	17	Mister América
2008	Noviembre	18	Tapa compartida por "cuatro exponentes de la nueva canción local" (Plaza España, Manzanas deliciosas, Plástico, En el mundo del fuego)
2008	Diciembre	19	Peligrosos Gorriones
2009	Marzo	20	Billordo
2009	Abril	21	The Siniestros
2009	Mayo	22	Punk Rock en La Plata
2009	Junio	23	Estelares
2009	Julio	24	Segio Pángaro y Baccarat
2009	Agosto	25	Encías Sangrantes
2009	Septiembre	26	Pájaros
2009	Octubre	27	La ira del manso
2009	Noviembre	28	La patrulla espacial
2009	Diciembre	29	El majebri
2010	Marzo	30	Embajada Boliviana
2010	Abril	31	Claudio Paul
2010	Mayo	32	Argonautiks
2010	Junio	33	Se va el camello
2010	Julio	34	Skay Beilinson
2010	Agosto	35	107 Faunos
2010	Septiembre	36	Especial Virus

2010	Octubre	37	Los huevos de las culebras
2010	Noviembre	38	El Milano
2010	Diciembre	39	Edición 2010. No hay un artista. "Latin lovers, Knei, Das Culter, Serandados, Serpientes cósmicas, The Garden abides, Nunca pausa. Exponentes de la última embestida local
2011	Marzo	40	Sudor Frío (cine de terror)
2011	Abril	41	La flower power
2011	Mayo	42	Shaman Herrera
2011	Junio	43	Perez
2011	Julio	44	Norma
2011	Agosto	45	La Cumparsita
2011	Septiembre	46	Camión
2011	Octubre	47	"Nuestro octubre" Comparten tapa: Los curandeiros, Vamos de vuelta (la resistencia de la patria stone) y Pipo Mengochea
2011	Noviembre	48	Villelisa
2011	Diciembre	49	Uf Caruf (sello musical independiente)
2012	Marzo	50	ningún artista. 50 números de la revista
2012	Abril	51	Sr. Tomate
2012	Mayo	52	Clausura Pura Vida (Narvales como una de las bandas sobre las que habrá nota)
2012	Junio	53	Valentín y los volcanes
2012	Julio	54	Estelares
2012	Agosto	55	Santiago motorizado
2012	Septiembre	56	"Heavy metal en La Plata. El presente de un género"
2012	Octubre	57	El perrodiable
2012	Noviembre	58	Jorge Pinchevsky
2012	Diciembre	59	Facundo Soto (Guasones)
2013	Marzo	60	Julián Ibarrolaza (Embajada Boliviana)
2013	Abril	61	Guacho
2013	Mayo	62	Crema del Cielo
2013	Junio	63	Alorsa
2013	Julio	64	Francisco Bochatón
2013	Agosto	65	La Smith
2013	Septiembre	66	Las Canoplas (a 25 años de Batman)
2013	Octubre	67	Encías Sangrantes
2013	Noviembre	68	Javier Maldonado
2013	Diciembre	69	Don Lunfardo
2014	Marzo	70	Rap (ninguna banda en particular, muestran distintas bandas que hacen rap en la ciudad)
2014	Abril	71	Embajada Boliviana
2014	Mayo	72	Dice (sello musical en Villa Elisa)
2014	Junio	73	107 Faunos
2014	Julio	74	La Caverna
2014	Agosto	75	The Falcons

2014	Septiembre	76	Mister América
2014	Octubre	77	Musica Folkórica local
2014	Noviembre	78	Un planeta
2014	Diciembre	79	Skay Beilinson