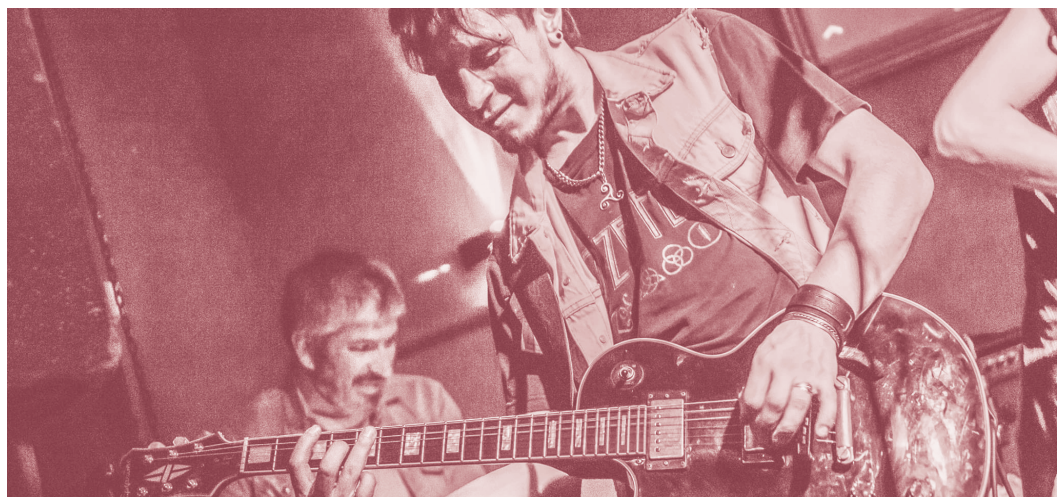


Colección

**Las juventudes argentinas hoy:  
tendencias, perspectivas, debates**

# Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock



Construcción juvenil de la cultura  
y producción cultural de la ciudad

**Josefina Cingolani**





JOSEFINA CINGOLANI

# Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock

Construcción juvenil de la cultura  
y producción cultural de la ciudad



Cingolani, Josefina

Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock : construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad / Josefina Cingolani. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grupo Editor Universitario, 2020.

98 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-8308-23-4

1. Ensayo Sociológico. 2. Jóvenes. I. Título.  
CDD 305.23

1ª edición: agosto 2020

Diseño, composición, armado: Silvia Ojeda

Diseño de tapa: GEU

Fotografía de tapa: Neptunia Moon

© 2020 by Grupo Editor Universitario  
San Blas 5421, C1407FUQ - C.A.B.A.

ISBN: 978-987-8308-23-4

Queda hecho el depósito de ley 11.723

*No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.*

*A los invisibles,*



# Índice

<b>Introducción</b> .....	9
<b>Capítulo 1</b>	
Gambeteando adoquines de cristal, jineteando en la ciudad. Trayectorias, trayectos y organizadores del andar en jóvenes músicos/as de rock. ....	25
<b>Capítulo 2</b>	
Somos vieja escuela y queremos ver más. Disputas por el rock legítimo .....	47
<b>Cierre. Mirar más allá</b> .....	77
<b>Bibliografía</b> .....	89
<b>Datos de la autora</b> .....	97





## Introducción

### 1. Imaginaré el verano que no pudo ser y reinventaré tu abrazo para renacer<sup>1</sup>

El 30 de diciembre de 2004 tenía dieciocho años y esperaba ansiosa el comienzo del próximo año para estudiar Sociología en la Universidad Nacional de La Plata. Diciembre había transcurrido como los últimos veranos: escuchar mucha música en CDs grabados, dormir un poco más, tratar de sacar temas en la guitarra que me enseñaban mis amigos del Colegio Nacional, ir a alguna pileta cercana, salir por ahí a tomar algo, buscar en el *Suplemento Joven*<sup>2</sup> del diario *El Día* que bandas tocarían ese fin de semana y desear descubrir alguna nueva.

Ese paso del Colegio a la Universidad me generaba un poco de vértigo, pero me tranquilizaba saber que había cosas que no iban a cambiar: mi grupo de amigos/as, la música, la remera de Charly, la mochila de *Ataque 77*. Siempre supe que el interés por la música me acompañaría a lo largo de la carrera, aunque no sabía bien como podía estudiar los mundos musicales desde la Sociología. Sin embargo, el 30 de diciembre de 2004, nacieron las preguntas que aún hoy me acompañan.

---

1. Fragmento de la canción “El verano que no pude ser” de la banda de rock platense *La Caverna*.

2. 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.

Puedo decir entonces que la investigación<sup>3</sup> que recoge este libro nació justo allí. El 30 de diciembre de ese año se produjo lo que tiempo después pude llamar como el acontecimiento Cromañón.<sup>4</sup> Decir Cromañón hace un tiempo atrás significaba no tener que reponerlo: nos enlazaba un lenguaje común y algunos sentidos más o menos compartidos. Hace ya algunos años los estudiantes de los que soy docente en la Facultad no saben de que les hablo. Cada año cuando me presento y le cuento a qué me dedico y qué investigo les digo: “yo tenía la edad de ustedes cuando pasó Cromañón. Ustedes tienen la edad de esos pibes”. Me miran. Algunos me hacen una pregunta. Otro me cuenta que tiene una banda. Un día uno levantó la mano y me dijo: “profe, el rock se murió”.

“Me podría haber pasado a mí o a mis amigos”. Esa es la única frase que recuerdo haberme dicho a mí misma el 31 de diciembre cuando me levanté y me enteré de la noticia. Sí, estaba durmiendo. No tenía celular, quién sabe que redes sociales existían, los *foto*logs no implicaban el minuto a minuto, y la compu de mi casa solo se prendía cuando la necesitábamos. A la noche después de la cena y brindis familiar –mientras la tele pasaba a papás, mamás, hermanos/as, amigos/as, conocidos/as buscando a sus familiares por los hospitales, por la morgue, suplicando que se encuentren deambulando por ahí o simplemente se hayan quedado dormidos en la casa de alguien– con mis amigos/as salimos a tomar algo por el centro de la ciudad de La Plata. Los lugares a los que solíamos acudir estaban cerrados: ya había empezado la política de control sobre los bares y boliches. Además, se empezaban a escuchar críticas estigmatizadoras a muchas de las bandas que íbamos a ver y a sus seguidores por utilizar pirotécnica en sus shows, por las prácticas que realizaban en los recitales y por algunas cosas más que veremos más adelante.

---

3. Este libro recoge los resultados de la tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (FAHCE-UNLP) titulada “*Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense*”. La misma comprende el período 2013-2018 y fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

4. El 30 de diciembre del 2004, en la ciudad de Buenos Aires, en el boliche *República de Cromañón*, mientras tocaba una banda de rock, alguien arrojó un elemento pirotécnico, conocido como “tres tiros”, que provocó el encendido del tejido sintético que cubría el techo y la muerte de ciento noventa y cuatro personas por asfixia tras inhalar emanaciones tóxicas provenientes de los paneles que lo cubrían.

Cromañón generó en mí un golpe muy profundo, por la cercanía que sentía con aquellos jóvenes, por la música que compartíamos, por el gusto por la banda que tocaba aquella noche, por las *topper* de lona blanca con chapitas de lata de cerveza en los cordones, por los retazos de chalina que usábamos como collares, por los parches en las mochilas. Mi vida se organizaba, desde los catorce años, alrededor de la música. Iba a la escuela, pero la música estaba presente en todos los espacios, inclusive allí, donde conocí a un grupo de amigos/as con los que me inicié musicalmente, y que muchos/as de ellos/as actuaron como gurúes musicales, enseñándome acordes, prestándome un disco, escribiendo canciones en hojas de carpeta. En la escuela se hacía el *NacioRock*, un evento anual a donde íbamos a ver bandas de compañeros nuestros y de otros jóvenes de otras escuelas, o un poco más grandes.

Movilizada por esos sucesos y por los debates que tuvieron lugar en los medios de comunicación, en la sociedad civil y en dependencias estatales, comencé a interesarme por lo que tiempo después pude colocarle las etiquetas de “Estudios Culturales” y “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 con la que me recibí de Licenciada en Sociología (Cingolani, 2011) en donde realicé 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.

Años más tarde, al comenzar los estudios de posgrado no tenía dudas de que quería seguir estudiando algo relacionado al rock. En las primeras reuniones con quién luego sería mi directora en la postulación a becas de investigación, 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 real de la investigación hubo grandes modificaciones en mis intereses, en mis lecturas, en las

perspectivas adoptadas. El proyecto 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 urbano. Sumergirme y perderme en la ciudad, fue entonces una tarea indispensable.

## 2. Ciudad del rock

La ciudad de La Plata<sup>5</sup> fue creada en el año 1882 con el objetivo de albergar al poder político de la Provincia de Buenos Aires. Como afirma Vallejo (2004), por ese carácter de ciudad creada y planificada que la impregnó desde sus inicios, se habla de La Plata como una ciudad nueva.

Parfraseando 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).

La imagen hegemónica de la ciudad de La Plata también la presenta como una “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 1905, como parte de un emprendimiento educacional que pretendía dar cuenta de un gesto de autonomización del saber en la búsqueda por generar una élite meritocrática.<sup>6</sup>

En esta misma línea, Cleve (2017) caracteriza a la ciudad de La Plata desde el imaginario de ciudad universitaria, presentándola “como

---

5. El partido de La Plata, de acuerdo con los datos del Censo Nacional del año 2010, posee 654.324 habitantes. Es importante señalar 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.

6. 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.

un lugar óptimo para vivir la juventud” (2017:50). Asimismo, señala la sociabilidad universitaria como una instancia fundamental para el inicio de actividades artísticas, definiéndola como el “escenario de excelencia para el desarrollo artístico” (2017:113).

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. Y con respecto a este último aspecto, prima la idea común que tipifica a La Plata como una ciudad rockera. Pero ¿en qué consiste esta representación? Primero, veamos un poco de historia.

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” 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.<sup>7</sup>

Ahora bien, 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 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. Así, el señalamiento de esta situación en conjunto con otra serie de factores instala un relato mítico sobre el rock platense.

---

7. Entre los factores habilitadores podemos mencionar: a- las transformaciones generales de la estructura social Argentina en la década del noventa; b- las modificaciones que tienen lugar en el campo de la música, movilizadas por las transformaciones anteriores; c- los fenómenos de profesionalización e institucionalización que tuvieron lugar en el rock en general y en el rock platense en particular; d- la formación y crecimiento de distintos campos temáticos al interior de las Ciencias Sociales. Para ampliar información sobre cada uno de ellos puede remitirse a Cingolani (2019a).

En esta clave, numerosos periodistas, cronistas e investigadores comienzan a preguntarse<sup>8</sup> 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 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.

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); sellos discográficos independientes; festivales sobre la cultura rock platense y espacios de gestión pública, entre otras cosas. Se estima que para el período 1966-2016 existieron en la ciudad alrededor de mil cuatrocientas bandas de rock, mientras que para el año 2008 se estimaban que había quinientas bandas en actividad, y para el período investigación que este libro comprende (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. 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.

Justamente es esta relación entre la escala de la ciudad y el “lugar” que ocupa el rock la que constituye una de las primeras representaciones sobre el rock platense que hemos podido identificar integrando la imagen hegemónica sobre el rock platense que se produce y reprodu-

---

8. 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); Piccoli, 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), también se produjeron materiales audiovisuales sobre el rock platense, además de numerosos programas radiales temáticos y revistas especializadas. Además, es preciso aclarar que si bien existen este conjunto de producciones locales que tematizan la cuestión, del rock platense se dice mucho más de lo que se escribe.

ce, tanto desde las producciones académicas como desde la prensa.<sup>9</sup> Pero también, el rock platense es presentado como un rock integrado por personas con un perfil socio profesional particular: por un lado, un rock “universitario”, jóvenes vinculados/as a la Universidad Nacional y los contingentes migratorios que llegan cada año a estudiar a la ciudad; por otro lado, músicos/as vinculados a la administración estatal, que funcionaría como el garante de tiempo libre y capital económico para poder desarrollar la actividad artística; y por último, todos ellos con una movilidad concentrada en el casco urbano<sup>10</sup> de la ciudad, en donde se nuclearían las actividades vinculadas al rock.

Sin embargo, el rock platense comprende un perfil más amplio que el delimitado por muchas de las producciones que hemos consultado. En el primer capítulo de este libro, veremos entonces quiénes son los actores que integran el circuito, cuáles son sus trayectorias socio profesionales, cómo se estructuran sus vidas y qué recorridos urbanos realizan. Mientras que, en el segundo capítulo, veremos cómo se ponen en tensión algunas representaciones sobre el “auténtico” rock platense.

### 3. Situar las preguntas: abordajes y objetivos

La sensación con la que comencé aquella primera investigación sobre Cromañón enunciaba que el acontecimiento había generado en la ciudad de La Plata un florecimiento de las bandas ligadas a la vertiente indie<sup>11</sup> del rock local en detrimento de las bandas vinculadas al rock barrial<sup>12</sup>. Mientras presenciaba entonces la aparición en la ciudad de cada

---

9. En el cuarto apartado de esta introducción describiré la revisión documental que hemos realizado, por medio de la cual pudimos acceder a las representaciones sobre el rock platense.

10. El “casco urbano” coincide con el “trazado fundacional” que 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.

11. Como sostiene Igarzabal (2018) la etiqueta “indie” comienza a ser utilizada en los años dos mil para referir a una escena anclada en un triplete geográfico formado por La Plata, Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, inspirada en el rock alternativo estadounidense de los años ochenta y noventa. En el segundo capítulo de este libro profundizaremos esta descripción así como la reflexión sobre el carácter limitante de la categoría.

12. La noción de 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



vez más bandas ligadas a la vertiente indie, también pude observar que al interior del circuito de rock platense existían –y en determinados momentos se activaban– tensiones y disputas en torno a distintos tópicos como la historia del rock local, a quiénes eran los “verdaderos” representantes del rock local, al vínculo con la prensa y con el Estado, entre otros. Sin embargo, también en otros momentos los actores se mostraban consensuando, colaborando y posicionándose cercanamente frente a determinados conflictos y situaciones.

Este libro, entonces, tratará de dar cuenta de ello: de esa zona vaivén de acuerdos y conflictos, en la que en la ciudad de La Plata el rock se muestra como un circuito siempre en movimiento, nunca acabado, siempre reconfigurándose.

Específicamente, nos proponemos aquí analizar la configuración del circuito de rock platense 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. 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, permitiendo ver la puesta en juego de mecanismos de distinción y de alterización, así como también disputas por el reconocimiento y la legitimación.

En esta línea, y contribuyendo al objetivo general que nos hemos propuesto, algunas de las dimensiones de análisis que abordaremos serán las siguientes:

- la relación entre los/as jóvenes músicos/as y la ciudad, entre sus itinerarios urbanos y sus trayectorias sociales;

---

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). 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” (2006a:66). En el segundo capítulo, profundizaremos esta descripción.

- las lógicas y clivajes que intervienen en los procesos de distinción y alteridad;
- los mecanismos que los/as jóvenes músicos/as activan al interior del circuito en la disputa por la legitimidad y el reconocimiento;
- la apelación a criterios estéticos como principio de diferenciación social;

El análisis de estas líneas de indagación dialogará en dos direcciones: la construcción juvenil de la cultura y la producción cultural de la ciudad.

### *1- La construcción juvenil de la cultura*

Retomando la perspectiva de Margulis (2001), lo primero que debemos mencionar es que la significación de la categoría juventud “se revela como sumamente compleja, proclive a las ambigüedades y simplificaciones” (2001: 41). Según el autor, la noción de juventud convoca a un marco de significaciones superpuestas, elaboradas históricamente, que refleja en el proceso social de construcción de su sentido la complicada trama de situaciones sociales, actores y escenarios que dan cuenta de un sujeto difícil de aprehender. En este sentido, Margulis (2001) sostiene que la noción de juventud no puede ser definida como si fuera una entidad acabada, sino que “juventud’ como concepto útil, debe contener entre sus capas de sentido las condiciones históricas que determinan su especificidad en cuanto objeto de estudio” (2001:41).

Entendiendo a la juventud desde una perspectiva relacional, histórica y situada, y enfatizando en la capacidad de agencia de los/as jóvenes, partimos de considerar que los/as jóvenes participan activamente en los procesos de creación y circulación cultural. Como sostiene Chaves (2010), sus prácticas culturales constituyen negociaciones con las prácticas culturales de otros sectores de la sociedad; se hallan enraizadas en clivajes de edad, clase, género, etnia y raza y son construcciones que devienen de una historia colectiva (social y generacional) y una historia individual (familiar y biográfica). Asimismo, la autora agrega que con las prácticas culturales “las y los jóvenes dan sentido a sus vidas y a las de otros” (Chaves, 2010:45).

De este modo, la idea de *la construcción juvenil de la cultura* remite a considerar “la influencia del mundo juvenil sobre la sociedad en su

conjunto, y conduce al estudio de las microculturas juveniles, entendidas como manifestación de la capacidad creativa y no solamente imitativa de los jóvenes” (Feixa, 1998:11).

## 2- *La producción cultural de la ciudad*

Pensar las ciudades como arenas culturales es la idea que Gorelik (2016) toma prestada de Morse (1985) para abordar la vinculación entre ciudades periféricas y cultura. Allí, la apuesta es mostrar que las ciudades latinoamericanas se produjeron como construcciones culturales. La perspectiva de Gorelik invita a pensar a las ciudades como territorios culturales, políticos, relacionales, espacios de resistencia y producto de la construcción colectiva, donde la sociedad se define y redefine, a través de las ideas, de los proyectos, de las disputas de sentido, de los trayectos y los andares. Así, el análisis de lo urbano implica la imposibilidad de escindir la dimensión material de la simbólica.

En esta línea, la noción de imagen urbana se vuelve imprescindible. En su obra *La imagen de la ciudad*, Lynch (2008) afirma que todos los habitantes de una ciudad tienen una imagen mental sobre la misma. Por su parte, Lacarrieu (2007) define a las imágenes urbanas como construcciones espaciales, culturales y sociales que son el producto de luchas de sentido. La autora señala que la imagen legítima de la ciudad busca disciplinar y dar coherencia al espacio. Y que son esas imágenes, que han sido internalizadas, las que luego actúan como estructuradores y guías de acción de nuevas prácticas y discursos.

En consonancia con esta idea, Gorelik (2004) sostiene que no hay posibilidad de ciudad sin representación de ella. Y que son estas representaciones, las que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad. Así, siguiendo la perspectiva de este autor, entendemos que la ciudad, lejos de aparecer como un producto acabado, se produce y reproduce en el entramado de ideas que la imaginan diferente. Esa urdimbre de sentidos habilita pensar la ciudad como un medio a través del cual se organizan luchas, tensiones, disputas y encuentros; a la vez, la propia ciudad es producto siempre cambiante de esas luchas, tensiones, disputas y encuentros.

Recapitulando, el desafío de este libro consiste entonces en poder pensar la intersección entre estos tres campos temáticos: cultura, juventud y ciudad.

La invitación es a incorporar una óptica tridimensional desde donde mirar: los/as jóvenes producen ciudad y cultura, al tiempo que ambas dimensiones (la urbana y la cultural) tienen efectos performadores sobre sus biografías, y sobre las relaciones que construyen entre ellos/as y con otros/as. Al mismo tiempo no podemos considerar el análisis de lo urbano escindido de la dimensión cultural. Cultura y ciudad también deben pensarse necesariamente implicadas.

Tanto los hallazgos, como las líneas de indagación que se desprendan del análisis que aquí desarrollaremos, mostrarán que es imprescindible pensar a la cultura, la juventud y la ciudad en interacción.

#### **4. Investigar prácticas artísticas urbanas**

Investigar el circuito de rock platense implicó asumir lo que López y Arias (2016) denominan como una postura indisciplinada, respecto tanto a la construcción del objeto como a la metodología utilizada. 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 mencioné al comienzo de esta introducción, la investigación que recoge este libro nació mucho antes de comenzarla efectivamente. Ser seguidora de muchas de las bandas con las que comencé a trabajar, tener amigos/as músicos/as y conocer “el ambiente”, implicó un ejercicio de reflexividad permanente (Guber, 2009), al tiempo que repensar y reordenar preguntas, ideas, categorías, herramientas.

No existe un manual que explique qué herramientas utilizar para estudiar una práctica artística urbana. En el camino me fui encontrando con distintos conceptos y categorías que presentaban algunas dificultades y sobre todo obstáculos para “aplicarlos” tanto en el trabajo de campo como en el análisis de los datos recogidos. Coqueteamos con algunas categorías como las de campo (Bourdieu, 1995, 1998), mundo del arte (Becker, 2008), escena (Straw, 2001, 2006) y circuito (Magnani, 2002, 2014). Si bien fue esta última la que me permitió analizar operati-

vamente el vínculo entre práctica cultural y espacio urbano, también las otras iluminaron el camino hacia algunos hallazgos.<sup>13</sup> En esta clave, este libro también intenta 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 condiciona las prácticas, las formas en que estas prácticas producen ciudad.

Así, la investigación se realizó utilizando distintas técnicas de producción de datos, pero también tomando decisiones –tanto metodológicas como teóricas– a medida que iba avanzando y muchas de las premisas con las que había partido se reformulaban. A modo de prueba y error, y sin muchas certezas más que las ganas de conocer, indagar, acercarme, comencé. Hoy, puedo ordenar esos momentos y sistematizarlos en las etapas que desarrollaré a continuación:

1. 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 algunas categorías analíticas que nos permiten pensar a las prácticas culturales en el espacio (Magnani, 2002). Específicamente trabajé con las categorías propuestas por este autor –buscando 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 primer capítulo de este libro, se propone leer el mapa desde la clave de lectura que enuncia un proceso de retroalimentación entre los trayectos espaciales y la biografía de los actores.

---

13. Un desarrollo más profundo sobre las categorías mencionadas y sus potencialidades y limitaciones para el análisis de las prácticas artísticas urbanas se puede encontrar en Cingolani (2019b).

2- Otra etapa del trabajo de campo consistió en relevar un conjunto de producciones académicas disponibles sobre la temática, así como 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, la circulación de la expresión y las representaciones e imágenes disponibles. Esta tarea fue de gran ayuda para identificar que así como ideas en común, aparecían también tensiones y disputas sobre esos sentidos supuestamente compartidos. Es necesario destacar que comenzó a llamarnos la atención la circularidad de saberes entre las producciones de la prensa y las académicas. 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 este sentido, en el mundo de la música que comenzamos a rastrar, la circularidad de saberes se vinculaba a las múltiples y superpuestas posiciones que ocupaban los actores. Como sostiene Zabiuk (2007), refiriéndose a las revistas de rock en Argentina, muchas veces periodistas y músicos forman 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 cursos 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 mate-

riales 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.

3- 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. Si bien en este libro utilizaremos principalmente los discursos de músicos/as<sup>14</sup> y periodistas, se constituyeron también en referencia gestores culturales, organizadores de eventos y representantes de bandas. En estas entrevistas nos enfocamos en reconstruir las trayectorias sociales de los entrevistados, poniendo énfasis en los aspectos de clase, sector social, profesión y trabajo, entre otros clivajes que cobraron relevancia. Además, reconstruimos para el caso de los grupos musicales, las trayectorias de cada uno y sus vínculos con otros grupos musicales de la ciudad, así como con otros actores. 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 conversaciones 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 numerosos intercambios con los músicos que concurrían a realizar entrevistas, a difundir una fecha o a tocar en vivo. Estas conversaciones informales que mantuvimos más de una vez fueron claves para la investigación.

---

14. Para conformar el corpus de bandas con las que realizamos trabajo de campo aplicamos un conjunto de criterios para que nuestra selección –alejada de intenciones de representatividad estadística– contemple potenciales fuentes de variabilidad y heterogeneidad. Así, tuvimos en cuenta, entre otros criterios, la antigüedad, la convocatoria, la autoidentificación con vertientes del rock local, el modo de producción, entre otras.

4- La última de las etapas consistió en la realización de observación participante 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. Además de asistir a estos espacios, en un segundo momento 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, como veremos en el primer capítulo de este libro, 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. Los registros de estas observaciones y recorridos fueron un insumo fundamental para la investigación.

Trabajamos 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 sombreo 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 de rock platense.

## 5. Camino a seguir

Este libro comprende esta introducción, dos capítulos centrales y un espacio final dedicado a reflexionar sobre algunos ejes transversales.

El primer capítulo se titula "*Gambeteando adoquines de cristal, jinetando en la ciudad*".<sup>15</sup> Trayectorias, trayectos y organizadores del andar

---

15. Fragmento de la canción "Putas y bares" de la banda de rock platense *Don Lunfardo y el Señor Otario*.



en jóvenes músicos/as de rock”. Aquí nos dedicaremos a presentar las trayectorias sociales y los trayectos urbanos de un conjunto de jóvenes músicos/as integrantes del circuito de rock platense, analizando específicamente las lógicas que organizan sus andares por el espacio urbano, así como el vínculo entre prácticas culturales y ciudad.

El segundo capítulo se titula “*Somos vieja escuela y queremos ver más*.”<sup>16</sup> Disputas por el rock legítimo”. Aquí analizaremos, partiendo del enojo de un grupo de músicos vinculados a la vertiente barrial del rock, la activación de mecanismos de diferenciación y alteridad en la disputa por establecer quién merece llevar “el escudo del rock”. Específicamente, reflexionaremos en torno al uso del clivaje temporal para delimitar fronteras en los procesos de auto y heteroadscripción.

Por último, en el cierre, presentaremos algunos aportes para poder pensar más allá del caso en particular que este libro recoge. Pondremos entonces los resultados expuestos en diálogo con dos ejes: por un lado, abordar las disputas que aquí trabajamos como actualizaciones de viejos debates al interior del rock nacional; por otro lado, indagar en torno a la relación entre el arte y los procesos de legitimación y reconocimiento como una óptica analítica desde donde analizar las prácticas artísticas urbanas.

Ahora sí. Los invito a elegir alguna banda de rock platense con las que tuve el gusto de trabajar. Pueden poner a *Trajo Avatar en Bici*, a *La Caverna*, a *Isla Mujeres*, a *Che Payaso*.<sup>17</sup> Sino seleccionen a alguno de los grupos pioneros: a *Los Redondos*, a *Virus*; o a los consagrados de *Guasones*, *Estelares*, *Embajada Boliviana*, *Peligrosos gorriones*. Pongan *play*. Si se aburren, cambien de banda, salteen renglones, bailen, griten, lean. Ojalá estas páginas sean como una canción de esas que se disfrutan. Ojalá este libro sea como la música: que despierte sensaciones que no intentemos explicar.

---

16. Fragmento de la canción “Locales calientes” de la banda de rock platense *Guasones*.

17. Entre las bandas con las que realizamos trabajo de campo se encuentran las que mencionamos anteriormente y las que se listan a continuación: *La Valvular*, *Tototomás*, *Laika Perra Rusa*, *Narvales*, *Cruzando el charco*, *Patatas de Rana*, *Vita Set*, *Mostruo*, *Don Lunfardo* y *el Señor Otario*.

*Gambeteando adoquines de cristal, jineteando  
en la ciudad. Trayectorias, trayectos y  
organizadores del andar  
en jóvenes músicos/as de rock*

## **1. Introducción**

Nos propusimos buscar al rock en la ciudad. Situados desde la perspectiva del antropólogo brasileiro José Luis Magnani (2002, 2014) decidimos comenzar el trabajo de campo asumiendo su propuesta de mirar “de cerca y de dentro”, en contraposición a hacerlo “de lejos y de fuera”. Segura y Chaves (2015) afirman que esta perspectiva 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, según los autores nombrados, 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.

Así, empezamos un camino que consistió, en un primer momento en recorrer la ciudad en busca de señalar sitios donde se desarrollaban actividades vinculadas al rock local e identificar actores clave que nos permitieran agrupar y organizar las locaciones, así como identificar sitios que presentaban un vínculo más estrecho entre los frequentadores, la práctica cultural y el espacio urbano. Sin embargo, este primer acercamiento que nos permitió establecer algunas conexiones preliminares en torno al vínculo de los actores con el espacio urbano nos presentaba limitaciones, ya que no nos permitía señalar los flujos de movimiento 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/as músicos/as día a día construían, supuso problematizar los trayectos que realizaban los actores. En este sentido, en un segundo momento decidimos convertirnos en lo que Jirón (2012) nomina como la sombra móvil de los actores, y acompañarlos así en sus itinerarios cotidianos. En este sentido, 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/as músicos/as realizaban sus actividades cotidianas por fuera del ámbito 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. Asimismo, estos recorridos y vinculaciones nos daban pistas para pensar que esos diferentes trayectos se organizaban siguiendo algunas lógicas específicas y no por contigüidad espacial (criterio con el que habíamos trabajado en un primer momento, agrupando sitios cercanos en el espacio urbano). El trazado de estos itinerarios nos permitía así vincular a los actores con el espacio urbano y su práctica artística, delineando caminos posibles y coexistentes al interior del rock platense. Fue entonces la categoría de circuito (Magnani, 2014), la que nos permitió 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 del 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.

Delinear el circuito de rock platense implicó un trabajo de construcción que partió precisamente del trabajo etnográfico de seguir y acompañar a los actores más allá de los sitios puntuales donde sabemos que desarrollan sus prácticas. Como sostiene Magnani (2014) 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.

Enmarcados desde estos aportes, este capítulo se propone presentar las trayectorias e itinerarios de un conjunto de jóvenes músicos/as de rock residentes de la ciudad de La Plata analizando específicamente las lógicas que organizan sus andares. Mostraremos que son las trayectorias sociales de los actores las que modulan los trayectos que realizan, así como son esos recorridos espaciales los que poseen un carácter performativo sobre sus biografías. Incluiremos en este capítulo algunos mapas del circuito realizados a partir de cartografía propia, identificando los trayectos de los/as músicos/as, mostrando puntos de encuentro y desencuentro en sus itinerarios urbanos. Lo que posibilita al mismo tiempo mostrar que, más allá de presentar trayectorias cercanas o distantes, la trama urbana recentra a los actores, permitiendo vislumbrar experiencias juveniles urbanas compartidas.

Con respecto a la metodología, para este capítulo hemos utilizado diversas herramientas de producción de datos como entrevista, observación participante, cartografía y sombreado. Mientras que con algunos/as músicos /as hemos realizado viajes acoplándonos a un día de su vida cotidiana, convirtiéndonos así en su sombra móvil (Jirón, 2012); con otros pudimos compartir noches en shows, fiestas post recitales, pruebas de sonido y los movimientos que eso conllevaba. Además de contar con los discursos de los entrevistados, con quiénes también realizamos entrevistas en profundidad, los recorridos compartidos y la observación permitieron cartografiar los espacios que forman parte del circuito y reconstruir la diversidad de trayectos que coexisten en él.

## **2. Músicos/as en la ciudad**

Nos dedicaremos aquí a presentar los trayectos de Ariel, Juliana, Patricio y Matías. Además de señalar sus itinerarios pondremos atención en destacar algunos elementos de sus trayectorias sociales para mostrar, como dijimos anteriormente, que si bien son sus biografías las que posibilitan y configuran los diferentes recorridos que coexisten al interior del circuito; son al mismo tiempo esos trayectos los que generan

modulaciones en sus vidas. Al mismo tiempo, iremos destacando algunos elementos que en el próximo apartado profundizaremos y señalaremos como aquellas lógicas que organizan las conexiones entre actores y delinear sus recorridos urbanos.

### *Primer trayecto. La familia y un guía: condiciones, saberes y relaciones*

Ariel tenía veintitrés años, nació y vivía en City Bell<sup>18</sup>. 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, donde ensayaban y guardaban instrumentos, escuchaban música, grababan maquetas y discutían sobre los proyectos de la banda. Ese día Ariel se había levantado a las seis y media de la mañana para llegar a horario a la Facultad. Para eso aprovechó subirse al auto de su mamá, que salía rumbo a su trabajo. Hasta el mediodía cursó y de ahí se tomó el micro para volver a su casa, donde lo esperaba un plato de comida lista dentro del microondas. Ese día también 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.

---

18. Localidad del Partido de La Plata, ubicada a diez kilómetros al noroeste del centro de la ciudad.

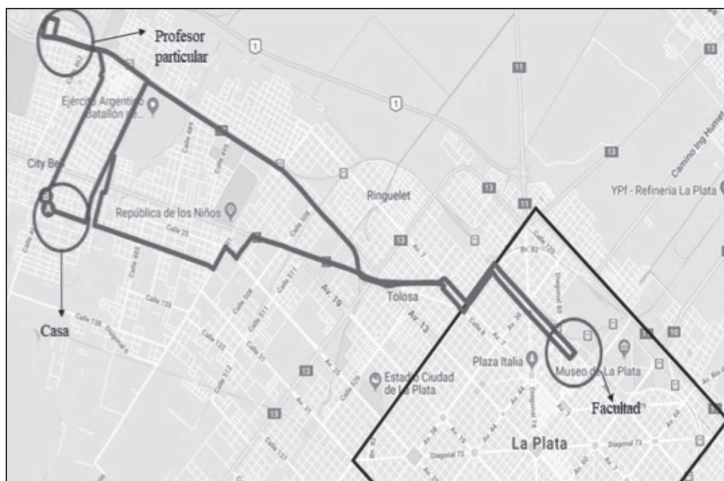


Figura N°1: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Ariel, descrito anteriormente.<sup>19</sup>

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

---

19. Todos los mapas que presentamos en este capítulo fueron realizados utilizando el mapa base de la ciudad de La Plata proveído por *Google Maps*. Sobre esa base, la reconstrucción de caminos, demarcación de límites y señalamiento de puntos corresponde a una creación de la autora.

inicial fue en el Colegio Nacional<sup>20</sup>, 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 convocó a algunos amigos y esos amigos a algunos conocidos y así comenzaron a juntarse a tocar, pero solo se 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*, 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 local. 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 íntimo también vinieron de la mano del profesor, que los invitó a abrir su show más de una vez.

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

---

20. 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.

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. 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.

### *Segundo trayecto. La amistad y el ambiente universitario*

Juliana tenía veintisiete años y vivía en el casco urbano de la ciudad, cerca de una plaza céntrica 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 una carrera en la Facultad de Comunicación Social, 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.

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 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. 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°2: 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*<sup>21</sup>, porque uno de sus profesores de la facu trabajaba allí y la contactó con un productor para que las llamen. 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. Así, contrataron a una cooperativa de prensa y comunicación conformada por comunicadores/as y diseñadores/as vinculados/as a la *Radio Universidad*. De este modo, comenzaron a visitar un circuito cultural local habitado por centros culturales y casas de arte vinculadas al ambiente de sociabilidad universitaria. Cuando me encontré con Juliana dos años después, me contó que un productor les había ofrecido realizar una gira por México y Estados Unidos en el verano.

Tanto la trayectoria como el itinerario de Juliana presentaban al mundo universitario como un fuerte articulador de su trama de relaciones. Sin embargo, esa lógica organizadora no funcionaba de manera aislada, sino que se articulaba con otros elementos. Por un lado, las redes de amistad que habían sido claves en la inserción de Juliana en el mundo de la música, tanto en su iniciación como en algunos pasajes significativos; por otro lado, su trayecto se insertaba en un circuito de sociabilidad que conjugaba experiencias universitarias; militancias polí-

---

21. La *Radio Universidad* es 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. Zabiuk (2009) sitúa a la *Radio Universidad* como uno de los vasos comunicantes con más vinculación con el rock platense.

ticas 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*.

### *Tercer trayecto. Padrinazgo artístico, saberes y relaciones.*

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 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. 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 en horarios rotativos. Cuando lo entrevisté en su casa a la mañana venía de trabajar. 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. Además, luego del ensayo tenía que ir junto al saxofonista a una radio comunitaria de la ciudad como parte de una rueda de prensa para promocionar el show que por primera vez harían en un teatro platense.

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. 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 por un cantante que tocaba la guitarra en algunos temas, dos ejecutantes de 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.



Figura N°3: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Patricio, descrito anteriormente.

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 no-

che Jorgelina llamó a Patricio y le contó que, haciendo un trabajo práctico grupal para la facultad con gente de otras carreras, conoció a Willy Crook<sup>22</sup>. 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. 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/as 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 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*; pero también Mica pudo capitalizarlo a la hora de promocionar a la banda y lograr así tener más invitaciones de la prensa para participar de distintos programas, y el ofrecimiento de un productor musical reconocido para representarlos. El vínculo con Willy no fue algo pensando de antemano, pero generó en Patricio y su banda

---

22. 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*.

la modificación e incorporación de nuevos elementos en sus itinerarios y una proyección más amplia para su banda.

### ***Cuarto trayecto. Una agente de prensa, 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. Hacía tres años que había formado su banda actual, en donde tocaba el bajo y hacía coros. Matías la definía como una fusión de géneros: el rock como base, al que le sumaban componentes de la música latinoamericana y rioplatense. Si bien con el paso del tiempo la impronta latina fue tomando cada vez mayor protagonismo, la banda era asociada con el sonido stone.

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.

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 y otras tareas. 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,





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. Mimí, algunos seguidores, Federica, los músicos y yo nos pusimos a desarmar el escenario, para tratar de sacar rápidamente los instrumentos que se estaban empapando. 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 y Buenos Aires y algunos microestadios en otras provincias.

### **3. Lógicas que organizan andares**

Como vimos, si bien los trayectos de los actores mostraron en algunos momentos signos de aleatoriedad, también pudimos identificar 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, así como señalar que existe una retroalimentación entre sus trayectorias y los trayectos que realizan. Es decir que, así como las trayectorias sociales de los actores modulan los trayectos que despliegan, esos recorridos espaciales también poseen un carácter performativo sobre sus biografías, ya sea habilitando nuevas experiencias como modificando las existentes.



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 habilitadores. Si bien la trayectoria de Ariel venía trazándose en relación a la música y al rock específicamente, fue su profesor particular quien ofició de 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 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 dos denominadores en común: las redes

de amistad<sup>23</sup> y la vinculación al ambiente universitario. Con respecto a este último tópico, Sandra 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. En esta misma línea, 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 la vinculación con el mundo universitario; pero al mismo tiempo presenta cierta similitud con el caso de 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 su banda posicionarse y capitalizar eso a su favor. 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 fijar posición utilizando un elemento que al interior del circuito actúa como legitimador. En este sentido, el vínculo con otros músicos también apareció durante nuestro trabajo de campo como un fuerte organizador de trayectos al interior del circuito de rock.

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

---

23. La amistad, en la vida de algunos/as de los/as jóvenes con los/as que trabajamos asume un papel central. Boix (2015) afirma que dentro del sello musical platense que indaga, la amistad no responde a una amistad personal y emocional, sino a una proximidad estética y ética que no implica necesariamente la intimidad. En nuestro caso, a diferencia de lo que allí sucede, 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 relatan 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.

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. Entonces, si bien la banda de Matías accedió a tocar afuera de la ciudad por los contactos de Federica, al mismo tiempo necesitaron de un grupo de seguidores que acompañe y apoye la experiencia de salir de la ciudad.

En este sentido, podemos afirmar que en las trayectorias sociales de los actores algunos elementos actúan como lógicas organizadoras que modelan sus itinerarios, así como estos recorridos reconfiguran sus biografías. De este modo, contar con un agente de prensa, un manager, un guía, formar parte de una red de amigos, tener un padrino artístico, una familia en vinculación a la música, disponer de recursos, contar con 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. Asimismo, en cada uno de los trayectos estos organizadores están presentes en combinaciones distintas, mostrando en algunos casos experiencias juveniles urbanas compartidas, y en otros, vivencias diferenciales.

#### **4. Apuntes de cierre**

Anteriormente hemos puesto la atención en describir las trayectorias y los itinerarios espaciales de un conjunto de músicos/as en la ciudad. Acompañar a los/as jóvenes en sus andares nos permitió poner en diálogo las prácticas artísticas que ellos realizaban, en este caso basadas principalmente en la producción de música rock, y el espacio por el que no solo circulaban, sino que habitaban y modelaban. En este sentido, fue la categoría de circuito propuesta por Magnani (2002, 2014) la que nos permitió nombrar aquello que aparecía en el campo: un conjunto de flujos móviles, recorridos e itinerarios realizados por músicos/as que se

vinculaban y establecían conexiones entre ellos y con otros actores y lugares. De este modo, podemos entender al circuito de rock que hemos estudiado como una configuración espacial compuesta por un conjunto de trayectos en donde se movilizan sitios, actores y lógicas de organización específicas.

De este modo, la construcción del circuito nos mostró que jóvenes con trayectorias sociales diversas y atravesados/as por clivajes que permiten ubicarlos/as en diferentes posiciones del espacio social (clase, género, profesión, entre otros) transitan –y con su andar delimitan– caminos diferenciales. Aquí es importante destacar que, en contraposición a lo que el grueso de las producciones académicas y la prensa muestran, el rock platense no posee un carácter netamente universitario; sino uno más amplio, que incluye entre otras, a personas con un perfil socioprofesional ligado a la Universidad.

Sin embargo, no podemos establecer una correspondencia entre la trayectoria social de los actores y los trayectos que realizan: el trabajo de campo nos mostró que actores con trayectorias sociales diversas transitan caminos cercanos, así como también jóvenes con biografías similares realizan recorridos más distantes. Como podemos ver en la cartografía siguiente, donde hemos ubicado los itinerarios descriptos anteriormente de manera superpuesta, los trayectos muestran variabilidad pero se observa una tendencia a encontrarse: así, podemos ver una fuerte concentración al interior del caso urbano, permitiéndonos pensar en la existencia de un caso urbano extendido, con algunos desplazamientos hacia la periferia, sobre todo hacia el eje norte que conecta con la ciudad de Buenos Aires.<sup>24</sup>

---

24. Alejándose de los imaginarios que ubican al rock platense exclusivamente en el casco urbano de la ciudad –y así lo vinculan a un ámbito netamente universitario– el trabajo de campo mostró un casco urbano extendido. 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, se observa aún la centralidad de un casco, pero un casco “ampliado”, que derrama movیلidades hacia la periferia, aunque de un modo exponencialmente menor. También es necesario señalar que los desplazamientos de los actores muestran vinculaciones 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.



Figura N°5: El Cuadrado delineado en color negro señala los límites del casco urbano. Las líneas azules señalan todos los trayectos descritos anteriormente de manera superpuesta.

Esos caminos tienen también la característica de ser coexistentes, y en ese sentido queremos decir no excluyentes: los trayectos conviven, forman parte del circuito que hemos delimitado, se cruzan, se encuentran.<sup>25</sup> Al mismo tiempo, los límites de los itinerarios son móviles, esos trayectos no están dados de una vez para siempre.

Asimismo, la reconstrucción y el trazado de los trayectos espaciales mostraron que éstos no son aleatorios. Si bien hay algunas de las vinculaciones de los/as músicos/as con otros actores que responden a encuentros casuales, coincidimos con lo observado por Gorbán (2014) para el caso de los cartoneros del barrio El Salvador de Buenos Aires, en donde las conexiones que los actores realizaban tenían la característica de componer una red de relaciones e intercambios pautados, incluyendo puntos específicos de distintos barrios, pero también interac-

25. Hay otros actores que experimentan su vinculación con el rock local por fuera de los itinerarios que nosotros hemos relevado. En ese sentido, los trayectos que hemos reconstruido no son excluyentes.

ciones que modelaban esos recorridos. En este sentido, si bien los trayectos urbanos muestran en oportunidades cierta contingencia, 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. Y en este sentido, destacamos que en los recorridos que los/as jóvenes realizan en la ciudad, operan un conjunto de lógicas que organizan sus andares, mostrando conexiones y momentos de encuentro, así como otros de alejamiento, como veremos en el próximo capítulo.

Por último, es necesario señalar que, a través de los itinerarios espaciales que hemos trazado, los/as jóvenes músicos/as producen y reproducen la ciudad que habitan, así como esta modela sus prácticas, habilitando movilidades disponibles e interfiriendo en sus biografías y en sus proyectos musicales.



*Somos vieja escuela y queremos ver más.  
Disputas por el rock legítimo*

## 1. Introducción

Anteriormente pudimos ver cómo jóvenes músicos/as integrantes del circuito de rock platense, con trayectorias sociales diversas, activaban en sus recorridos por la ciudad lógicas específicas mientras producían música. La reconstrucción de sus itinerarios mostró que, sus caminos no solo poseían numerosos puntos de encuentro, sino que su despliegue por la ciudad implicaba forjar relaciones colaborativas entre ellos. Sin embargo, más allá de que el circuito en determinados momentos habilitaba experiencias compartidas, en otras circunstancias, ese mismo espacio era protagonista de desencuentros, alejamientos y disputas entre los/as jóvenes músicos/as pero también entre ellos y otros actores participantes del circuito.

Como mencionamos al comienzo de este libro, una de las representaciones con mayor peso que se reproducen sobre la ciudad de La Plata, tanto desde la prensa como desde la bibliografía académica, desde los agentes estatales, y también desde la comunidad musical, la ilustra como una ciudad rockera. Sin embargo, el contenido de esta figura no es compartido por todos los actores nombrados.

En esta línea, este capítulo parte de las historias de Julián, Bruno y Rober; específicamente de una situación de enojo por parte de estos tres músicos integrantes del circuito de rock platense por sentirse excluidos de la prensa local. Este conflicto nos permitirá entonces mostrar las disputas que tienen lugar en ese proceso por definir cuál es el legítimo rock de la ciudad, al tiempo que identificar operaciones de auto y hetero adscripción por medio de las cuáles los actores crean y recrean criterios para establecer quién merece llevar “el escudo del rock platense”.



Asimismo, estas tensiones permitirán ver la movilización de categorías situadas y relacionales y de diacríticos en torno al tiempo, a la historia, tradición, a la estética y a la clase, en su interacción con los otros. Como sostiene Vila (1996), son las categorías con las que definimos a los otros una parte inseparable de las narrativas que utilizamos para armar nuestra propia identidad.

Enmarcados desde aquí, en primer lugar, presentaremos algunos elementos de las biografías de Julián, Bruno y Rober y de sus proyectos musicales, ubicándolos dentro del rock barrial, vertiente musical a la cual se filian. Asimismo, presentaremos también la situación que dio origen al enojo de los músicos, y describiremos a sus “contrincantes”, ubicándolos, describiendo y reflexionando sobre el indie, corriente musical que los músicos identifican como foco de su disgusto. Seguido, nos dedicaremos a analizar las categorías que los actores movilizan para definirse y diferenciarse de esos otros, poniendo el foco en la movilización de un criterio temporal como organizador de esa disputa. En tercer lugar, presentaremos a la “generación Cromañón”, un grupo de jóvenes que, sin necesariamente estar allí la noche del incendio, vieron interferidos sus procesos de socialización juvenil así como sus esquemas de percepción, interpretación de la realidad y acción. Analizaremos en este apartado, cómo Cromañón opera como un “parte aguas”, marcando un “antes” y un “después”, en torno al cual se organiza la disputa temporal: ¿quiénes son los “viejos” y quiénes los “nuevos”? ¿Y los “oportunistas”, los “recién llegados”? Antes de concluir, nos dedicaremos a analizar los criterios de legitimación y reconocimiento que (re)crean y ponen en juego los actores para definir quién merece llevar “el escudo del rock platense”.

Con respecto a la metodología, trabajaremos en este capítulo con entrevistas en profundidad realizadas a los tres músicos, notas del diario *De Garage*<sup>26</sup> y *Página 12*, así como relatos de músicos y periodistas obtenidos de otros medios de divulgación, que serán referenciados oportunamente. Asimismo, dialogaremos, como en el capítulo anterior, con producciones de investigadores locales.

---

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.

## 2. De indies y chabones

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

Julián tiene más de treinta años, nació en Gonnet<sup>27</sup> 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.

Bruno, que está cerca de los cuarenta, hace más de quince años toca 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 también transita su tercera década y hace más de diez años que trabaja en la Universidad Nacional de La Plata. Su primera banda la formó cuando tenía 16 años y vivía en la periferia sur de la ciudad en la casa de su abuelo. 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

---

27. Localidad del Partido de La Plata, ubicada a seis kilómetros al noroeste del centro de la ciudad.

música surgida con posterioridad. Mas allá de este señalamiento, vale aclarar que aquí conservaremos la categoría porque no solo apareció como una expresión activa dentro del circuito, sino que los tres músicos se autoadscriben a ella.

Afirmando entonces que no podemos referirnos a las bandas de rock barrial local como un grupo con fronteras claras ni con rasgos estéticos fijos y plenamente compartidos, 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 escena 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 esta vertiente del rock, se destacan las letras de inspiración barrial con giros del habla popular; 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.<sup>28</sup> 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, movilizandando 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 hora 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*<sup>29</sup>, o algún

---

28. Pujol (2007a) sostiene con respecto a las letras de inspiración barrial, que “se trata de una línea naturalista de representación, quizás derivada— si buscamos genealogía— de aquel primer realismo urbano de Manal (...) 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. Cfr. Salerno y Silba (2005, 2006); Rodríguez (2006); Benedetto (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).

29. Se vincula a los llamados “rolingas” con el estilo barrial del rock.” 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,

elemento que da cuenta de ella: un morral, una campera de jean con 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 (y de la música). 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 tienen en común la enunciación de un sentimiento de enojo por sentirse excluidos, ninguneados y desconocidos por un sector de la prensa de la ciudad. Los tres músicos aseguran no haber sido tenidos

---

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 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).

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.

Bruno está convencido de la monopolización de recursos con respecto a los medios de comunicación por parte de algunos actores. Además, argumenta su enojo afirmando 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 fanteche también ¿viste?, además el indie está gobernado por todo lo que es un clan (...) *Radio Universidad*, *De Garage*, y todo eso (...) 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 diariécito ese *De Garage*, pero ahí ¿entendes? Porque es como una comuna, como un clan (...).<sup>30</sup>

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 mane-

---

30. Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

jaría 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”, 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 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 arty (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 (2015) 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.” (2015: 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 (2015) 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 este escrito 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 (...).<sup>31</sup>”

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 qué 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.

### 3. Oportunistas y auténticos

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

---

31. 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>

“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”.<sup>32</sup>

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 una escena en donde “en 2004 todavía reinaba el rock barrial y no había público indie. No existía (...)”. 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. 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”. 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”.

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”, decía el cantante de *El mató a un Policía Motorizado*, en referencia al año 2002,

---

32. Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

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”. 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 suceso, 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”<sup>33</sup>: una operación basada en críticas ofensivas que recibió el rock barrial luego de lo sucedido en Cromañón, por parte de periodistas, críticos y músicos.

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 camadas de mú-

---

33. Semán (2006a) señala como una de las primeras reprensiones la acusación de no pertenecer propiamente al mundo del rock. 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)

sicos 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. 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, vimos pasar un montón de olitas que aparecen y después desaparecen, así que somos amigos de los auténticos digamos, ¿viste? de los *originals*”. 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 aggiornato, también. Estos periodistas sí que no sé qué hacían antes, la verdad que no sé... estarían escuchando música de afuera, leyendo la *Rolling Stone*.”<sup>34</sup>

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.

Diversas investigaciones<sup>35</sup> 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 se ha 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 los maestros del circo y los nuevos los aprendices, y, como sostiene Infantino (2013), la relación entre ambos grupos

34. Entrevista realizada a Julián, octubre de 2014.

35. Hacemos referencia específicamente a las producciones de 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), Vigiota (2012), entre otras.

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, “los indies” no valoran 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 anteriores<sup>36</sup>. 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.

Norbert Elías (1998) –quien nos permite pensar a nuestros actores en clave relacional– analizó 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 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 inferiori-

---

36. 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 una operación particular de selección de la tradición.

dad 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 hacía 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 Julián y Bruno).

#### **4. Generación Cromañón**

Viejos y nuevos compartirían, siguiendo la perspectiva de Mannheim (1993), una “situación de generación”. Julián, Bruno y Rober comparan un rango etario con muchos de los músicos que hemos nombrado

anteriormente y referenciado con la vertiente indie del rock. Sin embargo, como afirma Mannheim (1993) la contemporaneidad cronológica no configura *per se* una generación, sino que lo considerable sociológicamente es la situación histórico social en la que se inserta ese dato.

Por su parte, Leccardi y Feixa (2011) sostienen que para que haya generación deben darse dos condiciones: por un lado, debe haber sucedido algún acontecimiento que rompa la continuidad histórica y marque así un antes y un después en la vida colectiva; por otro lado, estas discontinuidades deben ser experimentadas

“por miembros de un grupo de edad en un punto formativo en el que el proceso de socialización no ha concluido, (...) y cuando los esquemas utilizados para interpretar la realidad todavía no son rígidos por completo, o tal como afirma Mannheim, cuando esas experiencias históricas son (...) experiencias juveniles” (2011: 17).

Lo sucedido en Cromañón el 30 de diciembre de 2004 fue sin dudas un acontecimiento que marcó un antes y un después en la vida colectiva generando la reconfiguración de subjetividades, de esquemas de percepción y de acción en aquellos jóvenes que atravesaban por aquellos días un cúmulo de vivencias posibles de ser pensadas como experiencias juveniles. Referir a Cromañón como acontecimiento implica, en consonancia con Reguillo (2005), hacer referencia al hecho en sí (el incendio), pero sobre todo a la dinámica sociocultural y política que antecede a/ y desata un acontecimiento irruptivo en la vida de una comunidad. Obviamente que estas consecuencias y transformaciones no se dieron únicamente en los jóvenes, sino que toda la sociedad las vivenció en términos de “afectados indirectos”, aquellos que, sin estar allí esa noche, igualmente sufrieron las repercusiones en diversas esferas de sus vidas. No obstante, podemos entender que, en aquellos jóvenes, el acontecimiento generó una ruptura, un golpe abrupto en momentos en que aún sus vidas se estaban configurando, los esquemas utilizados para interpretar la realidad se estaban aún definiendo y se encontraban cursando instancias de socialización y socialización musical.

Más allá de esto, compartir la situación de generación no garantiza coincidir en sentidos, miradas, horizontes, ni sobre ese acontecimiento vivido, ni sobre otros aspectos. Como sostiene Ghiardo (2004) vivir una misma situación no significa pertenecer a un grupo concreto, no implica

“relación, lazos, ni identidad subjetiva. Lo mismo ocurre con las condiciones de vida: no necesariamente se traducen en una forma compartida de interpretar la realidad” (2004:33). Según esta perspectiva, cada una de estas interpretaciones constituyen una unidad de generación, “una particular lectura y actitud frente a la situación que vive la generación como conjunto abstracto, como generación real” (2004:33); y en este sentido personas que comparten una situación social y etaria pueden tomar posturas diversas.

Cromañón aparece en estos jóvenes como un quiebre que divide aguas y que habilitará filiaciones, perspectivas y posiciones bien distintas. Mientras para los músicos barriales los efectos del post Cromañón sobre el rock —específicamente el cambio de formato en la ejecución de la música, la política de clausuras, pero también la “venganza de clase” (Semán, 2006a)—, generaron una situación desventajosa, para los indies ese mismo escenario significó en parte una posibilidad —sin dudas trágica— para crecer, ganar visibilidad, expandirse. Con esto de ningún modo queremos decir que uno de los sectores haya sido “menos afectado” o haya tramitado la situación de una manera más liviana, sino que, lo que queremos señalar es cómo un mismo acontecimiento histórico social compartido habilita perspectivas y posiciones diferentes.

En esta clave, Julián sostiene que la estigmatización que él y su banda sufrieron 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 implicó 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”, 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

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 hípster. 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 (...)"<sup>37</sup>

37. Entrevista realizada a Julián, octubre de 2014.

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 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, fijate que contradicción, se dice llamar *Diario de Rock* y a los directores no les gustan las bandas de rock and roll, fijate 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?”<sup>38</sup>

Bruno no menciona nada acerca del post Cromañón y sus implicancias en el circuito de rock local, pero pone énfasis en señalar que,

---

38. Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

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, el 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, Mostruo! o Crema del Cielo. Le dicen “indie platense”, alguien bautizó a 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, aun 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 géne-

ro, 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 el fragmento anterior el cronista afirma la existencia de la disputa entre indies 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 quien escribe 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 narrador 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 homología, 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 del cronista, 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: el narrador 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 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.

## 5. En el escudo, estrellas de campeón<sup>39</sup>

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 dice

---

39. Fragmento de la canción “Cien años” de la banda de rock platense *Guasones*.

“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”.<sup>40</sup>

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, (...) 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 diario] ... 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 (...)”.<sup>41</sup>

Rober coincide con Bruno en la importancia de tener recursos propios, en su caso para poder crear su propia revista “de rock de verdad”.

---

40. Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

41. Entrevista realizada a Rober, abril 2015.

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 *De Garage*, 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”.

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

“(...) 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?”.<sup>42</sup>

---

42. Entrevista realizada a Bruno, mayo 2014.

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*<sup>43</sup>, 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

---

43. *Guasones* es una banda de rock de la ciudad de La Plata, nacida a principios de los noventa que, actualmente –y desde hace varios años– se ha consagrado en otros circuitos musicales del país convirtiéndose en una banda de gran convocatoria. *Estelares*, es una banda nacida en la ciudad a mediados de la década del noventa –aunque muchos de sus integrantes no son nacidos en la ciudad, sino que se radicaron en La Plata– que logró consagrarse y también conseguir una gran convocatoria y visibilidad a nivel nacional.



criterios que establece Bruno por los cuales las bandas deberían ser reconocidas responden a escalas distintas: 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 anteriormente.

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.

## 6. Apuntes de cierre

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 utilizan la categoría indie para agrupar a músicos, periodistas, cronistas y medios de comunicación, presentándolos como un todo homogéneo y situando 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. Sin embargo, es necesario señalar especialmente el carácter situacional de estas tensiones: 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, hemos trabajado a lo largo de este capítulo, 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”.

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 Igarzabal, 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 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.

En tercer y último lugar, hemos analizado 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, aparecen 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 (trágico) disponible para aparecer.



CIERRE

## *Mirar más allá*

Nos propusimos mostrar al circuito de rock en la ciudad de La Plata como una zona vaivén de acuerdos y conflictos, poniendo atención en aquellos mecanismos, clivajes y diferenciaciones que se activan circunstancialmente en el proceso de su configuración. Como dijimos, el circuito tiene la característica de ser dinámico, de encontrarse siempre en movimiento, y en este sentido es importante señalar que para otros tiempos se podrían encontrar otras lógicas que lo organicen y estructuren.

En diálogo con los abordajes propuestos al comienzo de este libro, a continuación retomaremos algunos resultados en clave de construcción juvenil de la cultura y de producción cultural de la ciudad; luego nos dedicaremos a pensar dos tensiones que aparecieron en la investigación, una vinculada a la historia y la otra a la clase como una actualización de viejos debates al interior del rock nacional. Por último, plantaremos algunos ejes para indagar la tríada arte - legitimación - reconocimiento, como una posible lente desde donde investigar las prácticas artísticas en la ciudad.

### **1. Cuando la calle es el refugio<sup>44</sup>**

Vimos a través del análisis desplegado que, los/as jóvenes con los/as que trabajamos despliegan diversas estrategias mientras producen música. La producción de rock en la ciudad de La Plata mostró, en consonancia con la perspectiva de la construcción juvenil de la cultura propuesta por Feixa (1998), a jóvenes no solo con capacidad de agencia sino protagonistas de los lineamientos que construyen para sus proyec-

---

44. Fragmento de la canción "La calle es el refugio" de la banda de rock platense *Sueño de Pescado*.

tos artísticos y sus vidas, pudiendo delinear acciones, estrategias, momentos de reflexividad y reposicionamiento.

En esto fue central la utilización de la categoría de circuito propuesta por Magnani (2014), ya que nos permitió ver que los caminos que los/as jóvenes tomaban, si bien no se caracterizaban por ser aleatorios, en algunos momentos contingentes generaron rumbos no previstos. Sin embargo, más allá de señalar que no todo era preconcebido, pero tampoco no todo era espontáneo, pudimos identificar lógicas que organizaban sus caminos. En esta clave, señalamos también que operaban allí elementos que organizaban las conexiones entre los músicos, con los sitios que atravesaban y con el resto de los actores que participaban de esa red de relaciones. De este modo, identificamos distintos capitales que operan y organizan el camino de los actores. Por un lado, detectamos 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 que 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 expusimos cómo si bien comenzar a trabajar con una 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 entonces de lógicas que identificamos operando al interior del circuito, que marcan pautas de relacionamiento entre los/las jóvenes y que están presentes y se combinan de manera cambiante en las trayectorias y los trayectos efectivos de los músicos.

Asimismo, los itinerarios urbanos de los/as jóvenes músicos/as nos permitieron ver que la producción de rock en la ciudad moviliza otros actores y prácticas que sobrepasan la actividad estrictamente musical. En este sentido, la realización de una práctica cultural en los/as jóvenes con los que trabajamos, mostró que se trata de proyectos artísticos pero que movilizan e involucran numerosos aspectos de sus vidas, generando redefiniciones en sus biografías, tanto revisando experiencias previas y modificándolas, como generando nuevas. Como señalamos siguiendo a Chaves (2010) en la introducción de este libro, a través de las prácticas culturales las/os jóvenes no solo dan sentido a sus propias vidas, sino también a las de otros/as.

Y en este dar sentido a la vida de los/as otros/as y vincularse con los/as otros/as vimos el despliegue de un repertorio de lógicas de relacionamiento. Estas en algunos momentos mostraron una dinámica de consenso y colaboración, que en términos de Becker (2008) podemos pensar desde la noción de mundo del arte, como redes de personas que cooperan, 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. Por otros momentos, vimos como el vínculo y el hacer con otros/as implica también la puesta en juego de mecanismos de distinción y alteridad. Aquí señalamos en el segundo capítulo como algunos/as jóvenes activaban diferenciales en torno a la historia, a la clase, al gusto estético y a la tradición tanto para autoadscribirse como para posicionar a otros/as.

Los itinerarios urbanos de los actores también nos permitieron ver que así como la ciudad condicionaba prácticas, marcaba caminos posibles y recentraba movibilidades hacia el casco urbano, estas mismas prácticas contribuían a producir ciudad, a través de los trayectos que los actores desplegaban en ella.

En este sentido, es clave señalar que la ciudad se producía y reproducía en la realización de cada trayecto, pero también a través de las disputas que los actores desplegaban en ella. Como vimos, una de las tensiones centrales tenía que ver con disputar la imagen urbana, y esto



tiene implicancias directas sobre la ciudad, porque las representaciones tienen la capacidad de influir y orientar nuestras prácticas y discursos (Lindón, 2007).

La ciudad apareció entonces como un medio a través del cual se llevaban a cabo luchas y disputas por la construcción de La Plata como una ciudad rockera, pero también como un 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).

Son los/as jóvenes músicos/as que, con los itinerarios urbanos que despliegan mientras hacen música, producen la ciudad que habitan, generando caminos diversos y coexistentes en donde se ponen en juego actores, sitios, y prácticas que sobrepasan lo estrictamente musical. De este modo, la práctica musical y lo que de allí se deriva, configura y reconfigura el espacio urbano, habilitando experiencias juveniles variadas. Los/as jóvenes recrean, producen, reproducen y transforman la ciudad mientras realizan sus trayectos, al tiempo que la ciudad opera sobre sus vidas, generando experiencias nuevas y/o modificando las existentes. De este modo, volvemos a señalar que el análisis de trayectos urbanos y trayectorias sociales nos permitió observar el carácter performador que poseían los itinerarios sobre las biografías de los/as jóvenes, así como la agencialidad de sus biografías para delinear caminos posibles.

En esta clave, reiteramos la fertilidad de analizar el caso aquí propuesto desde una perspectiva que relacione y ponga en juego tres dimensiones: cultura, juventud y ciudad; así como la importancia de poder pensar en las trayectorias sociales de los/as jóvenes y sus recorridos por la ciudad de manera situada y agencial.

## **2. Viejos debates que se actualizan**

¿De qué nos habla la tensión por establecer cuál es el rock legítimo? ¿Es una disputa exclusiva del rock platense? El rock nacional estuvo plagado desde sus comienzos por variados debates, que de vez en cuando vuelven a salir a la luz. Uno de ellos tiene que ver con el esta-

blecimiento de criterios que permitirían delimitar la frontera entre lo que es y lo que no es rock, y de ese modo legitimar determinadas corrientes, vertientes, posturas.

En noviembre del 2018 en un recital de *La Beriso* –banda nacida en Avellaneda a finales de los noventa, pero devenida en una banda masiva hace algunos años– los asistentes empezaron a cantar la canción que se había instalado en el último tiempo en algunos recitales, en partidos de fútbol, en movilizaciones: “Mauricio Macri LPQTP”. Este cántico se inició luego de que Rolo Sartorio, cantante de la banda, agradezca a todos/as por estar allí, enfatizando en lo difícil que estaba la situación social para pagar la entrada a un show. La gente comenzó a cantar álgidamente la canción hacia el presidente de turno y Rolo interrumpió diciendo: “No puteen a nadie. No lo dije para que hagan eso, sino porque realmente el país está mal. Nosotros venimos a disfrutar, no tenemos banderas políticas, así que disfrutemos y dejemos disfrutar, no vayamos en contra de nadie”.

Claramente estas declaraciones generaron polémica. Sobre todo porque sucedieron en un recital de rock: género asociado históricamente con un imaginario contestatario, rebelde, que ha levantado banderas de igualdad, libertad, resistencia, etc. El debate surgido tomó caminos variados, las declaraciones de aficionados al rock, de músicos/as y periodistas no tardaron en llegar. Y el uso de categorías y oposiciones, tampoco. Hubo quiénes tildaron a la banda de ser “fachos”, otros de ser “caretas”, algunos establecieron una relación directa entre la música que la banda produce y las ideas de sus integrantes, diciendo algo así como “si hacen esa música, no pueden decir nada interesante”.

Retomamos esta anécdota para expresar que el uso de dicotomías para establecer fronteras al interior del rock nacional estuvo presente desde sus orígenes. Así, más de una vez hemos oído hablar de música “comercial” versus música “no comercial”; de “duros” versus “blandos”, de “caretas” versus “auténticos”, por nombrar algunas.

Como han mostrado diversas producciones<sup>45</sup>, el primer enfrentamiento al interior del rock nacional fue entre la llamada música comercial y la progresiva. Así, en un primer momento, de un lado estaban

---

45. Como por ejemplo los trabajos de Alabarces (1995), Riera y Sánchez (1995), Fernández Bitar (1997), Polimeni (2002), Fisherman (2013), Kreimer y Polimeni (2006), Pujol (2005, 2007b), Do Carmo Norte (2015).

los comerciales o complacientes “(...) 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.

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)

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”.<sup>46</sup>

Como sostiene Do Carmo Norte (2015), a cierto sector del público seguidor de los referentes barriales se los 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 Ratones 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”.<sup>47</sup>

En esta misma línea, para la década del noventa y dos mil podemos ubicar a las bandas que hemos mencionado cuando presentamos al “rock chabón”. 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”.<sup>48</sup>

---

46. 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>

47. 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>

48. 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 capítulo anterior, 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 puede entenderse como la actualización de un enfrentamiento de larga data. Así, la dicotomía indie-barrial, 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 que en este libro analizamos: 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 (...).<sup>49</sup>

Es necesario resaltar que los músicos con los que trabajamos 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 dia-crítico que enfrentaba a un rock más popular con otro más ligado a las clases medias.

En esta clave señalamos también que el acontecimiento Cromañón actúa como un rompe aguas, que si bien actúa como una situación en común para los/as jóvenes, activa conflictos: por un lado, el que señalamos anteriormente, trasladar diferencias estéticas a hipotéticas condiciones de clase y derivar de allí explicaciones homológicas y, en algunos casos, despectivas; por otro lado activa otro debate histórico al interior del rock nacional, y no exclusivo de este lenguaje artístico: proponer fronteras temporales en las disputas por la legitimidad. Así, se utilizan las “viejo”, “nuevo”, “*original*” y “oportunista” como mecanismos de autoadscripción y heteroadscripción. Parece que para algunos, haber llegado primero alcanza y amerita llevar “el escudo del rock platense”, mientras que para otros la legitimación de una vertiente de rock depende de haber trabajado de manera independiente, de haber logrado una gran convocatoria, de haber hecho el camino sin ayuda de la prensa, o de haber invertido recursos económicos.

De este modo, queremos destacar que tanto las disputas en torno al relato de la historia y a la filiación con la tradición, como el clivaje de cla-

---

49. 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>

se como un mecanismo de distinción para legitimar vertientes al interior del rock, no son novedades de este caso concreto, sino que constituyen viejos debates que se actualizan y, a la vez, se modifican, adquiriendo particularidades y diferencias con respecto al pasado.

Asimismo, es necesario volver a mencionar que estas disputas son activadas en determinados momentos y por determinados actores. Mientras que en algunas oportunidades se activa una pelea con la prensa, o con algún grupo de músicos, en otros momentos esos mismos actores confluyen en –y comparten– muchos de los lugares que mencionamos en el primer capítulo de este libro, ya sea para realizar algún show o participar de un festival, o simplemente en el tránsito por la ciudad.

### **3. Arte, reconocimiento y legitimación**

A lo largo de este libro vimos 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. 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.

Lo primero que debemos mencionar es que a lo largo de todo el trabajo de campo con músicos/as de rock observamos que la búsqueda de reconocimiento era un factor de importancia en sus discursos. Aunque no era una pregunta que hiciéramos en las entrevistas, o en las charlas informarles, generalmente era un tópico sobre el que se terminaba hablando. Si bien hay actores que transitan sus recorridos sin disputar reconocimiento; hay otros trayectos, coexistentes con los anteriores, en donde el reclamo por reconocimiento tomaba un lugar central. Ahora bien, este reclamo por reconocimiento tomaba distintas direcciones.

Uno de los blancos centrales de quien se buscaba el reconocimiento eran los agentes estatales. Si bien no lo trabajamos en este libro, es preciso mencionar aquí que, 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. Más allá de esta posibilidad, el modo en que los músicos/as se imaginaban trabajando con los agentes estatales presentaba variedad. Mientras algunos exigían recursos y financiamiento, otros demandaban tener un lugar en la toma de decisiones y en la formulación de políticas culturales. Asimismo, es necesario subrayar que, en este coqueteo con los agentes estatales, —con los que se quiere dialogar pero también distinguirse— se moviliza la idea de “independiente” —categoría polisémica y altamente usada en el mundo del rock— como una forma de disputar capital simbólico.

Por otro lado, al otro actor al que se le reclama reconocimiento es a la prensa. Aquí la escala cambia: como dijimos, esta tensión para el caso que analizamos ocupa un lugar menor, mostrando a un número 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, 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 reconociera, 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 traspasara 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, y como vimos en el primer capítulo, 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 una lente desde donde pensar otras prácticas artísticas culturales. En este sentido, en el análisis de la configuración del circuito de rock, nos hemos encontrado con 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).

## Bibliografía

- 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.
- 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.
- 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>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- 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.

- 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 Magíster 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, O. (2015). 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/>
- 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.
- Camarero, L., Ruiz de Arcaute, E., Richieri Orteni, 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.
- 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
- 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. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte699>
- Cingolani, J. (2019a). *Pensó que el rocanrol era el show*. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense. Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y

- Ciencias de la Educación. UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78111>
- Cingolani, J. (2019b). Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de las experiencias artísticas urbanas. En J. Infantino (Ed.) *Disputar la cultura. Arte y transformación social*. Buenos Aires: RGC
- 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>
- 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.
- Donozo, L (2012). Once conclusiones provisorias 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.
- 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.
- Fernandez Bitar, M. (1997). *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Fisherman, D. (2013). *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós
- 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.
- Ghiardo, F. (2004). Generaciones y juventud: una relectura desde Mannheim y Ortega y Gasset. *Última década* (20), 11-46.

- Gorbán, D. (2014). *Las tramas del cartón. Trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Gorla.
- GORELIK, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Gorelik, A y Areas Peixoto, F. (2016) *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
- Guber, R. (2009). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall, y P. du Gay (Eds.) *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications.
- 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.
- 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.
- Jirón, P. (2012). Transformándome en la sombra. *Bifurcaciones*, (10), s/p.
- 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.
- Kreimer, J. C. y Polimeni, C. (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en Argentina, 1966-2006*. Buenos Aires: Ediciones Musimundo.
- Lacarrieu, M. (2007) La insoportable levedad de lo urbano. *Revista Eure* (99), 47-64.
- Leccardi, C y Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Ultima década*, 34, 11-32.
- Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *Revista Eure*, 33 (99), 7-16.

- Losano, G. (2006). La Plata: de la ciudad ignorada a la ciudad apreciada". *Geograficando, Revista de Estudios Geográficos* (2), s/p.
- Lynch, K (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Magnani, J. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia 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.
- Mannheim, K. (1928) [1993]. El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 193-242.
- Marchi, S. (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Ediciones Le Monde diplomatique.
- Margulis, M. (2001). Juventud: una aproximación conceptual. En Burak, S. (comp). *Adolescencia y Juventud en América Latina*. Costa Rica: Libro Universitario Regional.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- 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.
- Morse, R. (1985). Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina). En R. Morse y J. Hardoy (Comps.) *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO.
- 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.
- Píccoli, 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.
- 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.

- Reguillo, R. (2005). Ciudad, riesgos y malestares: hacia una antropología del acontecimiento. En N. García Canclini (ed.) *Antropología Urbana en México*. México: FCE
- Riera, D. y Sánchez, F. (1995). *Virus, una generación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- 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.rodriiguezesteban.blogspot.com](http://www.rodriiguezesteban.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. 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.
- 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 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.
- 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, cum-bias 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.
- Straw, S. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, 22-23, 245-257.
- Straw, S (2006). Scenes and Sensibilities. *Compos*, 1-16.
- Tilly, C. (2000). *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial.
- 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
- 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. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, s/p.
- 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.
- Wright, S (2004). La politización de la ‘cultura’. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (Eds.) *Constructores de Otriedad. 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*, I, 69-87.





## *Datos de la autora*

**JOSEFINA CINGOLANI** es Licenciada en Sociología y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como becaria en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Facultad de Trabajo Social (UNLP). Es coautora de “Disputar la cultura. Arte y transformación social” (RGC, 2019). Ha colaborado con publicaciones en Revistas como *Anfibia* y *Caras y Caretas* y participa de diversos proyectos de investigación. Su tema de investigación versa sobre el circuito de rock en la ciudad de La Plata. Tramita su fascinación por la música a través de la investigación en el área de sociología de la cultura. Desde hace algunos años mira la ciudad con otros ojos: coquetea cada vez más con la antropología urbana pensando el vínculo entre arte y espacio urbano.



Colección

**Las juventudes argentinas hoy:  
tendencias, perspectivas, debates**

Director: Pablo Vommaro

En los últimos años las juventudes adquirieron un lugar fundamental en las dinámicas económicas, sociales, políticas y culturales, tanto en la Argentina como en América Latina y en el mundo. En este marco, los estudios sobre el tema han proliferado, constituyéndose como campo en permanente ampliación aunque aún en construcción. Sin embargo, luego de algunos textos precursores en los años ochenta, no existían esfuerzos sistemáticos por realizar trabajos integrales que dieran cuenta de las diversas dimensiones en las que despliegan sus vidas los jóvenes argentinos. Esto es parte del desafío que asumimos desde esta colección. Abordar dimensiones diversas, aspectos diferentes, espacios distintos para avanzar en la reconstrucción de una cartografía que aporte a la comprensión de las realidades juveniles en la Argentina con enfoque latinoamericano y perspectiva generacional.

Presentamos textos rigurosos y fundamentados, productos de investigaciones sólidas, pero con lenguajes amplios, accesibles, no codificados, que permiten lecturas desde diversas posiciones realizadas por sujetos diversos, sobre todo por los propios jóvenes.

Sumergirnos en el mundo del rock para analizar la construcción juvenil de la cultura y la producción cultural de la ciudad. Habitar los intersticios de lo urbano para conocer los itinerarios y las trayectorias sociales de un grupo de jóvenes músicos/as que producen rock, mientras configuran sus vidas y dan sentido a la de otros/as. Todo esto sucede en un escenario compartido: la ciudad de La Plata, que funcionará aquí como un laboratorio para analizar distintas dimensiones.

En primer lugar, aquellas disputas históricas que formaron parte del rock nacional desde sus inicios: ¿Quiénes son los auténticos rockeros? ¿Cuál es el rock de "verdad"? ¿Quiénes llegaron primero? En segundo lugar, indagar en torno a los clivajes y las lógicas que operan en la producción situada de juventudes. ¿Cómo se distinguen entre ellos/as los/as jóvenes rockeros/as? ¿Qué criterios operan en el desarrollo de sus proyectos musicales? ¿Cómo se delimitan las fronteras al interior del circuito de rock? En tercer lugar, este escrito también es una invitación a volver a pensar el acontecimiento Cromañón. ¿Que tuvo que ver esto con las peleas entre los "chabones" y los "indies"?

Este libro presenta, entonces, aspectos de las biografías de un conjunto de jóvenes músicos/as, sus recorridos urbanos, así como la activación de algunos organizadores y diacríticos en busca de analizar los consensos y las disputas en la configuración del circuito de rock.

ISBN 978-987-8308-23-4

