

# ITINERARIOS URBANOS ROCKEROS EN LA CIUDAD DE LA PLATA, BUENOS AIRES, ARGENTINA

Josefina Cingolani<sup>1</sup>

## 1. Introducción

La ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina) fue creada en el año 1882. 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. Parafraseando a Garnier (1992), Losano (2006) sostiene que más allá de la concepción moderna, de avanzada, la ciudad de La Plata se identifica con la cuadrícula, el elemento más tradicional en el urbanismo. Más allá de los desbordes, la idea compartida por la mayoría de los residentes es la de la ciudad cuadrada, lo que constituye una imagen mental común (Segura, 2009).

La imagen hegemónica 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.

Cleve (2017) caracteriza a La Plata desde el imaginario de ciudad universitaria, presentándola “como 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. Veamos brevemente, en qué consiste esta representación.

Los orígenes del rock en 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 en Argentina. Si bien los primeros

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Email: [cingolanijosefina@gmail.com](mailto:cingolanijosefina@gmail.com)  
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-7092-9910>

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.

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.

En esta clave, numerosos periodistas, cronistas e investigadores comienzan a preguntarse por el mito del rock local, por las características del rock platense y muchos de ellos colocan la mirada en la ciudad, para analizar si hay algo en su territorio 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 en actividad, y para el período que la investigación realizada comprende (2013-2018) se calculaban alrededor de setecientas. Además, como otro dato que ayuda a visibilizar la actividad exponencial del género en la ciudad, podemos afirmar que 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 urbana, 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 representaciones más potentes sobre el rock platense que hemos podido identificar realizando una revisión de distintos materiales bibliográficos, integrando la imagen hegemónica sobre el rock platense que se produce y reproduce, tanto desde las elaboraciones académicas como desde la prensa. 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”, de 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 funcionarían 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, 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. Dialogando con este perfil, y mostrando otras posibilidades de ser y habitar como rockero en la ciudad, veremos en este artículo quiénes son los actores que integran el circuito, cuáles son sus trayectorias socio profesionales, cómo se estructuran sus vidas, qué recorridos urbanos realizan y que lógicas organizan sus andares por la ciudad vinculándose entre ellos/as y otros actores y espacios.

De este modo, este artículo se sitúa justamente en la vinculación entre cultura y ciudad. Asumimos aquí, como una óptica desde donde analizar nuestro caso de estudio, el concebir a las ciudades como arenas culturales (Gorelik, 2016). La apuesta del autor con esta idea es mostrar que las ciudades latinoamericanas se produjeron como construcciones culturales. La perspectiva de Gorelik (2016) invita entonces 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. Por ende, se hace imprescindible tener presente la noción de imagen urbana ofrecida por Lynch (2008), quien afirma que todos los habitantes de una ciudad

tienen una imagen mental sobre la misma. Según Lacarrieu (2007) las imágenes urbanas son construcciones espaciales, culturales y sociales, producto de luchas de sentido. La autora señala además 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 estructuradoras 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.

Partimos entonces de la premisa que sostiene que no podemos considerar el análisis de lo urbano separando la dimensión material de la simbólica, pero tampoco podemos analizar lo urbano escindido de la dimensión cultural. Cultura y ciudad deben pensarse necesariamente implicadas. Tanto los hallazgos, como las líneas de indagación que se desprenden del análisis que aquí desarrollaremos, mostrarán que es imprescindible pensar en y desde esta interacción.

Desde este marco, y partiendo de los resultados de una investigación doctoral<sup>2</sup>, este artículo se propone analizar la relación entre músicos/as integrantes del circuito de rock de la ciudad de La Plata, sus trayectorias sociales y los itinerarios que ellos/ellas realizan en el espacio urbano. La hipótesis que sostenemos es que, así como son las trayectorias de los actores las que modulan los trayectos urbanos que ellos realizan, los recorridos espaciales poseen un carácter performativo sobre sus experiencias y horizontes futuros. Además, este artículo propone, partiendo del análisis de este caso en particular, brindar herramientas teóricas y metodológicas para el estudio de prácticas culturales urbanas. En esta clave, en el siguiente apartado trabajaremos en torno a la

---

<sup>2</sup> Dicha investigación realizada en el período 2013-2018, tuvo como objetivo analizar la configuración del circuito de rock de la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. La misma fue producida en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales (FAHCE-UNLP) y titulada "*Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense.*". Fue financiada por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC) en primera instancia y luego por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

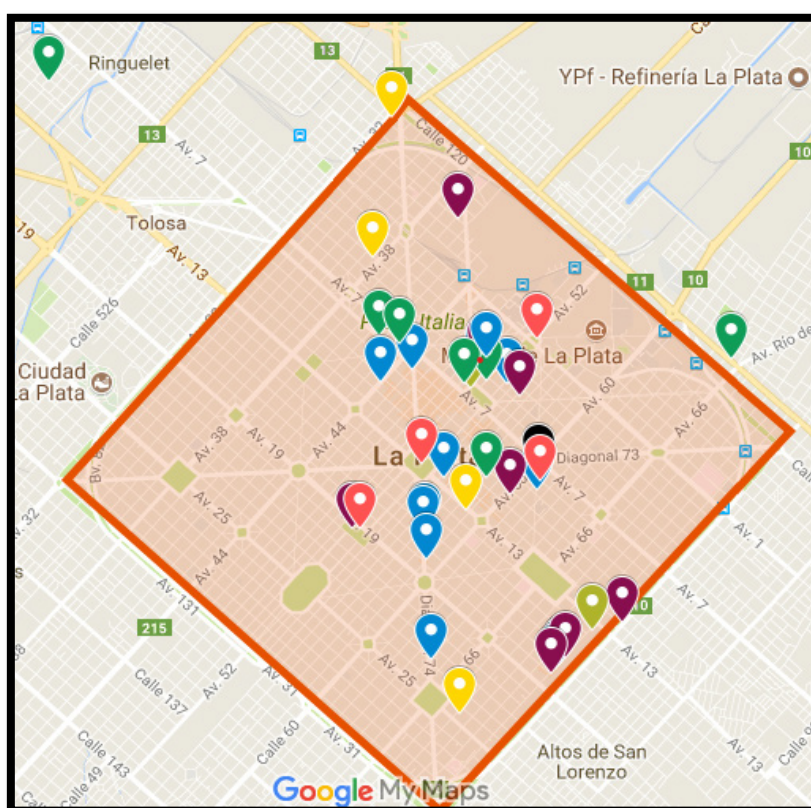
construcción del objeto de investigación: es decir, mostraremos los avatares que fuimos sorteando para poder encontrar categorías y herramientas metodológicas que nos permitieran dar cuenta de lo que estábamos viendo en el campo. Al mismo tiempo, presentaremos distintas elaboraciones cartográficas que nos permitirán ir avanzando en la dirección antes propuesta. Luego, nos dedicaremos a presentar a algunos/as de los/as músicos/as con los/as que trabajamos, destacando diversos elementos de sus trayectorias sociales, y a reconstruir sus recorridos en el espacio urbano, con el fin de trazar las redes de relaciones que forjan en sus trayectos por la ciudad. Así, en la siguiente sección, basándonos en esas lógicas que identificamos que actúan organizando los itinerarios urbanos de los/as músicos/as, nos detendremos en cada una de ellas, analizándolas como “organizadores del andar”, nominación que acuñamos para dar cuenta de esas lógicas que organizan movimientos en el espacio configurando esa red de relaciones. Por último, presentaremos algunos aportes para pensar herramientas metodológicas para el estudio de prácticas artísticas urbanas, al tiempo que analizaremos algunos resultados que surgen de la reconstrucción de los itinerarios y las trayectorias en relación a la imagen sobre el rock local que predomina en la prensa y la bibliografía consultada.

## **2. Seguir al rock: construir el objeto**

El comienzo de la investigación que dio origen a este escrito implicó recorrer la ciudad para acercarnos a sitios, actores e itinerarios donde se desplegaban actividades vinculadas al rock local, principalmente lugares donde las bandas realizaban sus shows. Comenzamos esta tarea siguiendo los aportes de la antropología urbana de José Magnani (2002, 2014) con su propuesta de mirar “de cerca y de adentro”, en contraposición a hacerlo “de lejos y de fuera”. Segura y Chaves (2015) aseguran que esta propuesta implica alejarse de dos visiones. Por un lado, distanciarse de la modalidad de pasaje, que implica recorrer la ciudad hasta perderse en ella y escribir sobre esa experiencia. Por otro lado, se aleja de la tentación de la aldea (Gorelik, 2008): recortar un grupo social por criterios de co-residencia o pertenencia étnica o cultural, y estudiarlo en profundidad de manera autónoma. Los autores afirman que, en contraposición a esas dos estrategias metodológicas, Magnani propone trabajar sobre una práctica social urbana analizando tanto las redes de relaciones que dicha práctica articula como los espacios y los recorridos que la posibilitan y que a la vez la práctica modela. Se trata, entonces, siguiendo a Segura y Chaves (2015) 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.

En este sentido, delinear el circuito de rock platense implicó un trabajo de construcción de ese objeto. Aquello que llamamos “circuito de rock platense” no se constituye como una entidad dada a priori, posible de delimitar previamente. En esta clave, en este apartado nos dedicaremos a mostrar progresivamente como fuimos construyendo el objeto, a medida que íbamos identificando sitios, actores y movimientos.



La primera tarea que realizamos fue señalar los sitios a los que concurrí durante dos años a observar shows de bandas de rock platense al comienzo de la investigación. De allí, surgió la cartografía<sup>4</sup> que presentamos a continuación, producto de este primer acercamiento a las locaciones.

Como se puede ver, la gran mayoría de estos espacios se encuentran ubicados en el casco urbano de la ciudad. De un total de cuarenta a los que asistí, solo tres se encuentran en la periferia de la ciudad. Ahora bien, una vez identificados estos sitios, guiados por las categorías de *mancha* y *pedazo* propuestas por Magnani (2002, 2014) nos propusimos 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.

De este modo, identificamos cinco *manchas* del rock platense, concepto empleado por el autor para dar cuenta de áreas contiguas del espacio urbano, dotadas de equipamientos, que marcan sus límites y visibilizan una actividad o práctica predominante y en este sentido construyen puntos de referencia para esas prácticas. Magnani (2002, 2014) agrega también que las manchas transmiten estabilidad, en tanto son reconocidas y frecuentadas por un círculo amplio de usuarios; anclada al paisaje, acoge a un mayor y más diversificado número de usuarios visibilizando posibilidades de encuentro y no necesariamente de relaciones de pertenencia; y al contrario de la certeza, la mancha va de la mano con el imprevisto, porque aunque el patrón de gusto o pauta de consumo imperantes sean conocidos, no se sabe con seguridad a qué o a quiénes se va a encontrar. Siguiendo esta perspectiva, hemos construido cinco manchas ilustradas en la siguiente cartografía.

---

<sup>4</sup> Utilizamos el recurso de la cartografía sabiendo que si bien el uso de la misma transmite estabilidad y fijación, las categorías que utilizamos habilitan pensar en movimientos, conexiones y redes. En este sentido vale aclarar que, la relación entre prácticas, tiempo y cartografía es compleja y que las categorías que utilizaremos más adelante -manchas, pedazos, trayectos- invitan a pensar en movimientos y son temporales y cambiantes, a diferencia de lo que arrastra la utilización de mapas que tienden a fijar esos circuitos. Sin embargo, decidimos utilizar la cartografía realizando aquí esta salvedad: su uso no implica que pensamos al circuito como estático e inmutable, sino que fue una eficaz herramienta para presentar sitios y disparar el análisis de los vínculos entre sitios, actores y prácticas.



**Figura N°2:** las líneas negras delimitan zonas que definimos como manchas; mientras que los puntos de colores identifican los sitios que forman parte de cada una de las manchas. Todas las manchas que identificamos y señalamos en este mapa se encuentran al interior del casco urbano de la ciudad de La Plata.

Mientras realizábamos este mapeo, identificamos que ciertos lugares se presentaban como *pedazos*. Esta noción que emerge como una categoría nativa en el trabajo de investigación de Magnani refiere a un sitio de encuentro y de sociabilidad, “un poco en el sentido de ‘*street corner*’” (Magnani, 2014:15). Con dicho término el autor quiere designar a aquel espacio intermedio entre lo privado (la casa) y lo público (la calle), donde se desarrolla una sociabilidad que establece lazos de pertenencia y exclusividad entre sus miembros, en torno a determinados gustos, símbolos y prácticas.

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



relaciones de pertenencia, como sucede en el pedazo. A la vez, el pedazo no se circunscribe necesariamente dentro de los límites de una mancha.

De esta manera, pudimos identificar que tres de los espacios a los que habíamos concurrido funcionaban como pedazos. El primero que identificamos fue en una zona donde se ubica un centro cultural llamado *Centro Cultural Estación Provincial* y un bar llamado *Ciudad Vieja*, ubicados uno frente a otro, distanciados por unos pocos metros. Estos sitios se mostraban como lugares de encuentro y de sociabilidad para un grupo habitué de asistentes que incluía tanto a músicos/as como a seguidores de bandas, y permitía pensar a ambos, pero también a ese camino corto (la calle) que conecta un sitio con el otro, como un espacio que daba cuenta de aquella continuidad entre lo privado y el resto de la ciudad, tal como lo plantea Magnani (2002, 2014). Esos sitios al mismo tiempo eran frecuentados por una gran cantidad de personas, entre las que pudimos observar un grupo particular de miembros<sup>5</sup> que compartía cierto horizonte estético. Muchas de las personas que acudían asiduamente a estas dos locaciones, pueden ser definidas como porteros (Magnani, 2002, 2014): sujetos que oficiaban de abre puertas de esos sitios y que al mismo tiempo se encontraban vinculados a la organizaciones de festivales y/o encuentros de rock en la ciudad. Muchos de ellos, además, eran referentes del periodismo de rock local, ya sea conduciendo programas radiales en las emisoras más reconocidas dentro del circuito de rock de la ciudad, como en la prensa gráfica. También a este pedazo acudían algunas personas que eran gerencadoras o referentes de otros espacios que a la vez funcionaban como pedazos. Uno de ellos, y que también oficiaba como portero, era un hombre conocido como Caio, referenciado como un “emblema del rock platense”. Caio, fallecido en el año 2017<sup>6</sup>, comenzó a hacerse conocido dentro del rock platense por amistades con distintas bandas pero también por ser integrante del equipo *La Plata Calling*, un evento internacional en el cual se rinde tributo a la banda de punk británico *The Clash* en numerosas ciudades del mundo al mismo tiempo. Además, se convirtió en la cara visible de distintos eventos solidarios realizados en un bar llamado *Pura Vida*, bautizado por sus frequentadores como “el templo del rock”, en particular en beneficio de los inundados en la ciudad tras el feroz temporal en el año 2013, y durante los festivales en contra de las numerosas clausuras

---

<sup>5</sup> Vale aclarar que, en los sitios donde identificamos los pedazos no necesariamente todos los frequentadores son identificados con ese pedazo, por el contrario, muchos de ellos son asistentes que no desarrollan lazos particulares de pertenencia ni entre ellos ni con el espacio.

<sup>6</sup> Diario El día, febrero 2017. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2017-2-19-dolor-en-el-mundo-del-rock-platense>

que sufrió el bar. Él era una de las figuras claves cada vez que acudí a estos sitios a presenciar algún evento de rock local, o alguna charla, ciclo de entrevistas, proyección de películas vinculadas al rock local en el centro cultural. Este portero oficiaba como tal en el bar *Ciudad Vieja* y en *Pura Vida*, lo que permite también ver la conexión ente sitios que formaban parte de distintas manchas y se encontraban distantes en el espacio urbano pues, como dijimos, los pedazos no se corresponden con las manchas.

Las imágenes siguientes muestran al bar, al centro cultural, y al espacio que los separa, que identificamos por el Pedazo N°1.



**Figura N°3:** Fotografías propias que muestran el bar *Ciudad Vieja*. La foto de la derecha muestra la puerta de entrada del bar, mientras que la imagen de arriba a la izquierda, desde un plano más alejado, ilustra la fachada del bar emplazado en la intersección de las calles 17 y 71. La última imagen (abajo a la izquierda) permite ver en esa misma esquina frente al bar un edificio en donde se emplaza el *Centro Cultural Estación Provincial*.

Otro de los pedazos que identificamos es *Pura Vida*, sitio que mencionamos recientemente. Frente a este bar, se encuentra una plazoleta llamada *La Noche de los Lápices*, que asume la función de un apéndice que permite estar afuera del bar, pero sin irse del todo. Desde mi perspectiva puede ser pensado como un pedazo porque

presentaba la característica de tener un público estable, que además establecía lazos fuertes con ese espacio. *Pura Vida* fue convirtiéndose en un sitio fundamental en el relato sobre el rock platense y su historia. Un documental<sup>7</sup>, tesis académicas y notas en medios de comunicación lo muestran como una referencia obligada del rock local pero también como un espacio de resistencia frente a las numerosas clausuras por parte del Municipio que el bar tuvo que afrontar. Cabe resaltar que este sitio, opera como fuente de sociabilidad de músicos/as, seguidores, periodistas, cronistas, fotógrafos/as.

A continuación, mostramos la fachada del bar *Pura Vida*, donde se realizó un mural con la cara de Caio, referente del espacio, y la plazoleta que se encuentra enfrente que funcionaba como una extensión de bar donde la gente se agrupaba a conversar, tomar algo, tocar algún instrumento.



**Figura N°4.** Fotografías propias que muestran el bar *Pura Vida*. La puerta del bar, con un mural con la cara de *Caio* sobre la fachada (arriba); y el bar visto desde la Plazoleta *La Noche de los Lápices* (abajo).

<sup>7</sup> *El templo del rock*, presentado en el año 2018, es un documental producido por Osvaldo Sudak que relata los hechos en torno a las clausuras del bar *Pura Vida*, y la organización posterior para reclamar contra el cierre.

El tercer pedazo que identificamos es otro centro cultural llamado *Centro Cultural Circunvalación*. Este lugar funcionaba como un sitio de encuentro, en donde las personas iban por las noches de manera rutinaria sin saber bien que banda tocaba, o a qué hora comenzaba el show. Los grupos de personas se iban acercando al lugar, apareciendo desde distintas direcciones hacia la rambla, y se sentaban en los alrededores de la casa donde funcionaba el centro cultural, en los costados de las vías, en algún escalón, árbol o lo que se encontrara para apoyar el cuerpo. Los asistentes a los shows de rock local realizados allí provenían en general de la periferia de la zona. Si bien cuando tocaban bandas más conocidas o convocantes los asistentes provenían de diversos puntos de la ciudad, el lugar suele identificarse dentro del rock local, tanto por las bandas como por los músicos, como concurrido por una corriente del rock local más vinculada a la vertiente barrial del rock.<sup>8</sup> Este sitio tiene una épica construida en gran parte por las canciones de una banda de rock local con una larga trayectoria en la ciudad, llamada *La Cumparsita Rock 72* (aunque sus seguidores la nombren *La Cumpa* o simplemente como *La Cumparsita*), no solo porque en sus letras este espacio ocupa un lugar central cuando narran sus experiencias, sobre todo en sus primeros discos, sino porque a través de esas narrativas, pero más aún en sus propios relatos en distintas entrevistas y notas a medios de comunicación, han identificado este lugar como clave en su sociabilidad barrial, en donde se encuentran los orígenes de la banda. De este modo, la rambla y específicamente ese sitio donde solían reunirse, aparecen mencionados en

---

<sup>8</sup> Con vertiente barrial del rock hacemos referencia al mal llamado “rock chabón” (nombre puesto por la prensa, proveniente del lunfardo *boncha* que significa tonto). El rock barrial, en nuestro país, refiere a un estilo surgido en la década de los noventa que se diferenciaría del rock nacional clásico principalmente por un clivaje social y geográfico (Semán y Vila:1999; Semán: 2006a y 2006b). 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. Dentro de esta vertiente a nivel nacional 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). Desde el punto de vista musical Semán (2006a) sostiene que en sus inicios el rock chabón reflejaba la sonoridad punk, la de los *Rolling Stones* o la de *Patricio Rey y sus redonditos de Ricota*. Mientras que “las formaciones actuales se identifican con el sonido Stone practicado por bandas argentinas que a través de una o dos generaciones los han imitado. Así, los actuales grupos del ‘rock chabón’ tienen a los Stones por abuelos venerables, están influidos por aquellos grupos que imitaron su estilo en la Argentina y han constituido una especie de mediación: el ‘rock chabón’ puede concebirse como un sonido Stone de tercer o cuarta generación” (2006a:69-70).

cada recital, en las banderas, en las letras de las canciones -por más que hace tiempo no tocan en la estación dada la masividad de la banda- y en la voz de los músicos cada vez que expresan haberse criado en la periferia de la ciudad. Hace ya muchos años que la banda no concurre a este sitio ni a la rambla como lo hacían antes, actualmente tienen veinte años de trayectoria y tocan pocas veces en la ciudad, en general dos veces al año y lo hacen en algún teatro o microestadio. Sin embargo, banda y público actualizan esta épica de la circunvalación, la avenida 72 y de manera más o menos directa a ese reducto donde funciona el centro cultural. Cada show que brinda *La Cumparsita*, tanto dentro como fuera de la ciudad, suele finalizar con la canción titulada “Circunvalación” que en una de sus estrofas alude al lugar diciendo “Circunvalación, circunvalación, bajo en la avenida, muy reconocida, nos vamos los dos, doce y siete dos, donde no hay respiro, muchos encendidos, todo ese vapor, hay que rico olor, gente repartida, risas descocidas, circunvalación”<sup>9</sup>. En este sentido es que consideramos que este sitio puede concebirse siguiendo la perspectiva de Magnani (2002, 2014) como un pedazo, un sitio de encuentro, de sociabilidad y que da cuenta de aquella continuidad entre un espacio privado como la casa y uno más público, como el resto de la ciudad. Además, los lazos que este lugar mostraba durante mi estadía allí eran caracterizados por la estrechez tanto entre las personas como con el espacio.

A continuación, mostramos algunas imágenes de este pedazo.

---

<sup>9</sup> Fragmento de la canción “Circunvalación” de la banda de rock platense *La Cumparista Rock 72*.



**Figura N°5.** Fotografías propias que muestran el *Centro Cultural Estación Circunvalación*.

En la imagen de arriba a la izquierda se ve la casona donde funciona el centro cultural, desde la parte cubierta de la estación donde antiguamente se esperaba el ferrocarril. En la imagen de abajo se puede observar de cerca la fachada de la casona con algunos murales, pintadas y grafitis; en la tercera imagen (derecha) se puede apreciar la casona y las vías, ahora cubiertas de césped, por donde pasaba el tren.

Si bien habíamos podido identificar que determinadas bandas tocaban en algunos sitios y no en otros, así como establecer algunos vínculos, la conexión a través de manchas y pedazos nos presentaba limitaciones, ya que no nos permitían señalar los *flujos* que veníamos observando en nuestro trabajo de campo.

El identificar que las cosas no sucedían en un solo lugar ni en dos, sino que el rock local sobrepasaba las locaciones donde se ejecutaba la música y se constituía como tal en esos movimientos e itinerarios que los/as músicos/as día a día construían, supuso problematizar los trayectos que realizaban los actores. Así, pensar en movimientos, itinerarios o trayectos nos habilitaba conectar sitios con actores, pero también incorporar otros espacios donde no se realizaban presentaciones de bandas pero que eran fundamentales para el desarrollo de la actividad de un grupo de rock local, como son las

radios, las salas de ensayo y grabación, las imprentas, pero también los lugares donde los/as músicos/as realizaban sus actividades cotidianas por fuera de las estrictamente musicales. 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.

Para esta tarea, fue central una herramienta de producción de datos en particular: el *sombreo*, convertimos en lo que Jirón (2012) denomina como “sombra móvil”. Esto implicó realizar recorridos urbanos por la ciudad junto a algunos de los actores con los que veníamos trabajando. Mientras que con algunos/as músicos/as realizamos 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. Si bien esta metodología de compartir recorridos en el espacio urbano es utilizada en los estudios de movilidad, tal como es el caso de las producciones de Jirón (2012), su implementación para el caso de prácticas artísticas presenta un carácter novedoso. Además de contar con los discursos de los/as entrevistados/as, con quienes también realizamos entrevistas en profundidad, los recorridos compartidos y la observación permitió cartografiar los espacios que forman parte del circuito y reconstruir la diversidad de trayectos que coexisten en él.

Entonces bien, si delimitar las manchas y pedazos del rock local nos sirvió para conocer esos distintos sitios y seguir a nuestros actores en la actividad vinculada al rock local, en un segundo momento necesitábamos sobrepasar esas categorías por unas que nos habiliten a pensar en el movimiento y la conexión, que es lo que veníamos observando que sucedía. De este modo, la categoría de *circuito* (Magnani, 2014) 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/as usuarios/as, y que permiten el desarrollo de una actividad a lo largo de un período de tiempo.

En esta clave, Magnani (2014) define al circuito como la configuración espacial, no contigua, producida por los trayectos de los actores sociales en el ejercicio de alguna de sus prácticas, en un período de tiempo dado. La construcción de ese circuito parte precisamente del trabajo etnográfico de seguir y acompañar a los actores más allá de los sitios puntuales donde sabemos que desarrollan sus prácticas. Así, Magnani (2014)

afirma que el circuito no está dado de antemano, sino que es construido: son los trayectos de los actores que lo crean, lo movilizan y le dan vida, así como es el/la observador/a que circunscribe, pone en contacto y articula determinadas dimensiones de ese circuito en el curso de su etnografía. De este modo, en el siguiente apartado nos dedicaremos a presentar los trayectos, producto de esos recorridos compartidos con los actores.

### **3. Los itinerarios**

Aquí vamos a presentar algunos de los trayectos de los músicos/as con los/as que trabajamos. Los protagonistas serán entonces Ariel, Juliana, Patricio y Matías.<sup>10</sup> Además de señalar sus itinerarios pondremos atención en destacar algunos elementos de sus trayectorias<sup>11</sup> sociales para mostrar, como planteamos en la introducción de este artículo, 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**

---

<sup>10</sup> La selección de los casos que presentamos en el primer capítulo responde a lo que Becker (2014) denomina “construcción de tipos”, procedimiento analítico que tiene como objetivo administrar y aprovechar al máximo la variedad empírica. Si bien para reconstruir los trayectos de los/as músicos/as nos basamos principalmente en los recorridos que habíamos realizado con ellos/as o en entrevistas por las cuales pudimos reponerlos, realizamos una operación de montaje, en donde el agregado de ciertos elementos facilita y refuerza ciertas hipótesis de trabajo, pero también contribuye a preservar la identidad de aquellos actores fácilmente identificables dentro del circuito -en parte por la escala de la ciudad, pero también por la circularidad de actores posibles lectores de este manuscrito (académicos, periodistas, etc.) y los sujetos de la investigación-. El procedimiento realizado también se acerca a lo hecho por Bourgois (2010) para el caso de su investigación con sujetos consumidores de crack en New York, “en ocasiones uní conversaciones sobre el mismo tema para que apareciera como un solo diálogo en el texto, aunque las discusiones se hayan efectuado a lo largo de varios meses o años. En pocos y rarísimos casos, a los fines de la brevedad, incorporé a varias personas en un solo personaje.” (Bourgois, 2010: 375)

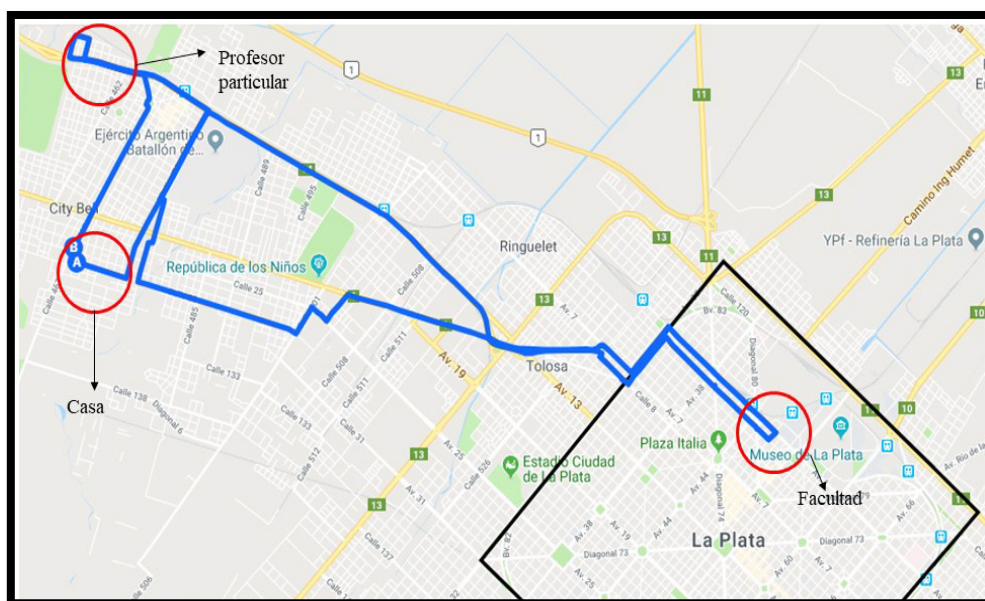
<sup>11</sup> Como sostiene Elder (2001) trayectoria refiere a “una línea de vida o carrera, un camino a lo largo de toda la vida que puede variar en dirección, grado y proporción” (2001:63). Sin embargo, no nos proponemos aquí realizar un estudio de trayectorias, sino destacar algunos elementos de estas para situar y analizar los trayectos de los actores y las lógicas que organizan sus andares.



Ariel tenía veintitrés años, nació y vivía en City Bell<sup>12</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.

---

<sup>12</sup> Localidad del Partido de La Plata, ubicada a diez kilómetros al noroeste del centro de la ciudad.



**Figura N°6:** El Cuadrado pequeño delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Ariel, descrito anteriormente, donde se señala que tanto su casa como la de su profesor particular se encuentran por fuera del casco urbano, desplazándose hacia el eje norte que conecta la ciudad de La Plata con la ciudad de Buenos Aires.

Un rato más tarde, mientras conversábamos entre todos sobre sus días cotidianos le pregunté a Ariel quien era su profesor de música y me contó que hace unos años había empezado a tomar clases de guitarra con un profesor particular que vivía cerca de su casa, y que además era el guitarrista de una banda con amplia trayectoria en la ciudad. Se lo había recomendado su tío, que era pianista y concertista y conocía al profe de guitarra del ambiente musical de la ciudad. Ariel me contó que siempre le gustó la música, de chico, que en su casa había muchos instrumentos heredados de su abuelo, que también era músico, que a todos los integrantes de su familia les gustaba la música, pero ni sus padres ni sus hermanos tocaban instrumentos. Si bien fue su tío el que lo alentó a que agarre la guitarra y empiece a estudiar, el puntapié inicial fue en el Colegio Nacional<sup>13</sup>, cuando en las clases de música el profesor lo ayudó a ejecutar unas

<sup>13</sup> El Colegio Nacional Rafael Hernández es uno de los colegios secundarios dependientes de la Universidad Nacional de La Plata, junto al Liceo Víctor Mercante y el Bachillerato de Bellas Artes. Además, la Universidad también cuenta con una escuela primaria y un jardín maternal. No es casualidad que Ariel haya sido estimulado en el Colegio Nacional a continuar por el camino de la música, ya que el establecimiento siempre ha tenido una impronta artística en su currícula, posee también un coro, y además en años anteriores a la llegada de Ariel, se realizaba en el patio de la escuela todos los años un evento

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*<sup>14</sup>, acercarse a Virus, Soda Stereo, Zas.<sup>15</sup> 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<sup>16</sup> 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 sus shows 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

---

llamado *Nacio Rock*, en donde tocaban durante toda la tarde bandas de rock conformada por estudiantes del Colegio y luego cerraba alguna banda reconocida dentro del circuito de rock de la ciudad.

<sup>14</sup> *New Wave* fue un término acuñado por el periodismo para nombrar a los sonidos que comenzaban a nacer a fines de los setenta y principios de los ochenta, que cruzaban el pop y el rock, y se distinguió, entre otras cosas, por presentar letras y melodías más complejas que lo disponible anteriormente, por el uso de sintetizadores y producciones electrónicas, así como por una estética cuidada y atendida.

<sup>15</sup> *Virus*, *Soda Stereo* y *Zas* son bandas de rock argentinas de la década del 80.

<sup>16</sup> En la ciudad de La Plata “lo indie” refiere más a una escena estética vinculada a una tradición musical específica, al mundo universitario, a la independencia y la autogestión, a redes colaborativas y a aspiraciones de profesionalización, entre otros rasgos, más que a un sonido en particular. Asimismo, la categoría funciona para el caso local cada vez más como un recurso para distinguirse de otros, antes que para autodefinirse. Para profundizar sobre esta cuestión referir a Cingolani (2019a).

reconocida y con una gran trayectoria en la escena indie de la ciudad. El encuentro de Ariel con el profesor significó, por un lado, acceder a aprender a tocar un instrumento con un músico y profesor jerarquizado mientras que, por el otro, fue la posibilidad de contar con un guía que lo aconseje y le trasmita saberes en torno al mundo de la música y en particular sobre el circuito de rock de la ciudad de La Plata. 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



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.

Juliana me contó que la primera entrevista que habían conseguido fue en la Radio Universidad<sup>17</sup>, porque uno de sus profesores de la facultad trabajaba allí y la contactó con un productor para que las llamen. Luego de esa instancia fueron convocadas para tocar en Radio Provincia<sup>18</sup> 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 en el verano por México y Estados Unidos.

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

---

<sup>17</sup> 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.

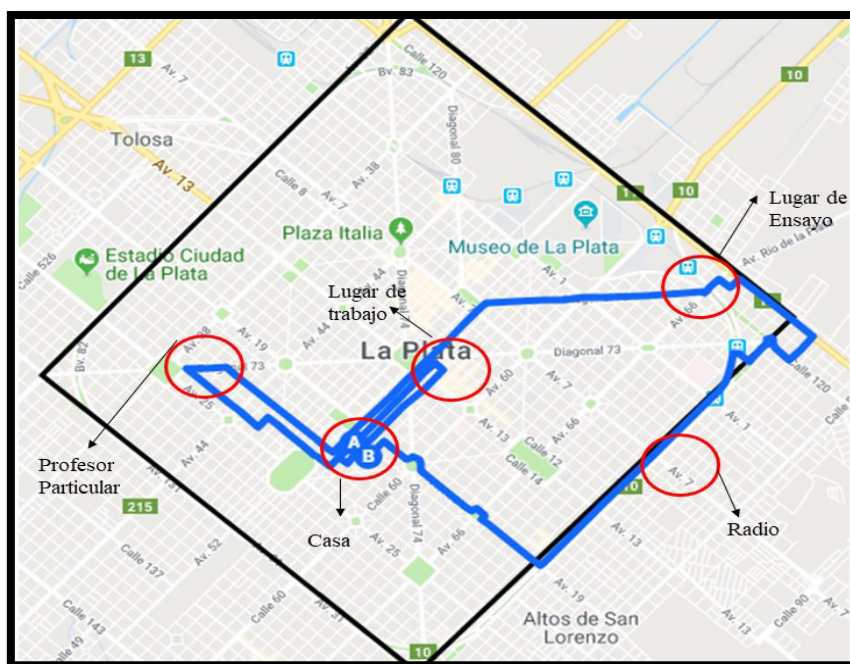
<sup>18</sup> La Radio Provincia pertenece al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y tiene sus estudios en la ciudad de La Plata.

significativos; por otro lado, su trayecto se insertaba en un circuito de sociabilidad que conjugaba experiencias universitarias; militancias políticas estudiantiles; experiencias de autogestión en los distintos lenguajes artísticos como la música, el teatro, la literatura; centros culturales y casas de arte; y medios de comunicación y agentes de prensa en vinculación tanto a la Facultad de Periodismo como a la Radio Universidad.

### **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, donde compartiría casa con su hermana, desde un pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires. 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.



**Figura N°8:** El Cuadrado pequeño delineado en color negro señala los límites del casco urbano. La línea azul señala el trayecto realizado por Patricio, descrito anteriormente.

Patricio comenzó el proyecto musical con un amigo del pueblo y otros músicos que fue conociendo a través de 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 espectáculos 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 sonidoailable 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<sup>19</sup> y un rock más pesado y oscuro. Sus letras eran manifiestos de protesta y recorrían diversos

<sup>19</sup> Con esta expresión hacemos referencia al rock barrial, descrito en la nota al pie N°8.



conflictos sociales, que solo se detenían para dar lugar a alguna canción de amor o amistad. En el producto final primaban las guitarras sobre el resto de los instrumentos, pero también la música le ganaba a la voz, ocupando ésta un segundo plano.

Patricio era hermano de Jorgelina, una joven veinteañera, estudiante en la Facultad de Bellas Artes de La Plata y fue ella la que generó que un día la banda viva una experiencia que se convertiría en un punto de inflexión para todos los integrantes. Una noche, Jorgelina llamó a Patricio y le contó que, haciendo un trabajo práctico grupal para la facultad con gente de otras carreras, conoció a Willy Crook<sup>20</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<sup>21</sup>. 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; 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

---

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fue una banda de rock nacional, surgida a mediados de la década del setenta en la ciudad de La Plata. Como mencionamos en la introducción de este artículo, formó parte de la primera ola de bandas de rock de la ciudad de La Plata. Lograron un alto nivel de consagración, atravesando con su música las fronteras nacionales.

permitirle, entre otras cosas, comenzar a participar de festivales tributo a Los Redondos; pero también, 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 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<sup>22</sup>, 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<sup>23</sup> y además dejaría allí algunos discos. Luego de la radio, Matías se fue a Tolosa<sup>24</sup>, a la casa de uno de los músicos donde tenían la sala de ensayo, a realizar la última prueba antes del festival en Chascomús. El sábado al mediodía en su casa preparó cosas, cargó instrumentos, pasó a buscar a un integrante de la banda y partieron. Esa tarde tocarían a la vera de la laguna, en el balneario Municipal de Chascomús.

---

<sup>22</sup> La Radio Vibra -en la actualidad llamada Radio Vértice- es una emisora gestionada por la Municipalidad de La Plata.

<sup>23</sup> Chascomús es una ciudad ubicada en el interior de la provincia de Buenos Aires, que se encuentra a aproximadamente 80 km de la ciudad de La Plata. Es muy frecuentada por el turismo dada la posesión de una laguna y un balneario.

<sup>24</sup> Tolosa es una localidad históricamente anterior y geográficamente adyacente al trazado fundacional de la ciudad de La Plata, delimitada por la avenida 532 por el sur que la separa del Casco Urbano.



Chascomús, nosotros/as (seguidores/as, amigos/as y familiares de la banda y yo) nos reunimos en una plaza céntrica de la ciudad y partimos hacia allá en un colectivo privado. Éramos alrededor de cincuenta personas, con dos chicas responsables, a quienes le habíamos pagado una suma de dinero que incluía el viaje y la entrada al show. El trayecto fue rápido y distendido; me senté en los últimos asientos y junto a mí se ubicó una de las organizadoras del viaje. Se presentó como amiga personal de Matías y nueva amiga de Federica. Me dijo que todos le decían Mimí, así que yo también comencé a llamarla así. Llegamos a Chascomús, el show comenzó cuando el sol empezó a esconderse por detrás de la laguna y se suspendió minutos después, cuando se desató un temporal de verano, de esos que no se esperan. Mimí, algunos/as seguidores/as, 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 partido.

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 representarlos y eso implicó realizar una inversión económica, conseguir fechas, entrevistas. También fue quien produjo el disco, 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; al mismo tiempo, 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. Al regreso, la banda firmó un contrato con un sello discográfico multinacional y anunció fechas en varios teatros de La Plata, Buenos Aires y algunos microestadios en otras provincias del país.

#### **4. 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 con la música y al rock específicamente, fue su profesor particular quien ofició de guía, aconsejándole acerca del camino a tomar, el estilo de rock a hacer, cómo sonar; también le ofreció 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 fuera posible. Asimismo, por contactos de compañeros/as de la institución se vinculó con un sello independiente de la ciudad para grabar su disco. Además, por vínculos de otras 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. 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 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 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 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 participó como músico invitado en un disco, lo que 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 dentro 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 servicios, el ofrecimiento de Federica para representarlos e invertir dinero en ellos, les permitió acceder a nuevas experiencias. El caso de Matías también muestra que, más allá de todas las tareas que realizaba la representante, el grupo de seguidores de la banda -comandado por dos amigas de Matías, que primero fueron 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 permitía visibilizar que el dinero es un recurso de importancia -en tanto obstaculiza o favorece el acceso a nuevas experiencias-, pero que también Matías y su banda necesitaban un grupo de seguidores/as que los/as acompañen en esa travesía.

De ese modo, si bien accedieron a tocar afuera de la ciudad por los contactos de Federica, al mismo tiempo necesitaron de un grupo que acompañara y apoyara 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 una *manager*, una agente de prensa, un guía, formar parte de una red de amigos/as, tener un padrino artístico, una familia en vinculación a la música, disponer de recursos, contar con un grupo de seguidores/as, 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 urbanas compartidas, y en otros, vivencias diferenciales.

## 5. Apuntes de cierre

Investigar el circuito de rock platense implicó asumir lo que Arias y López (2016) denominan 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.

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. Si bien a lo largo de la investigación en la que tiene origen este artículo trabajamos con las categorías de campo de Pierre Bourdieu (1995, 1998) y de mundo del arte de Howard Becker (2008), resultando fructíferas para analizar relaciones de disputa y colaboración que encontramos en el rock platense, ellas no nos brindaban herramientas operativas para analizar el vínculo entre los actores, la práctica artística y el espacio urbano.<sup>25</sup> Así, fue

---

<sup>25</sup> Para una mayor reflexión sobre las potencialidades y dificultades que presentaron estas categorías para analizar el caso de estudio aquí mencionado referirse a Cingolani (2019a y 2019b).

la categoría de circuito de Magnani (2002, 2014) la que nos permitió dar lugar al análisis del vínculo entre práctica cultural y ciudad.

En esta clave, este artículo 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 categoría de circuito (Magnani 2002, 2014) nos permitió nombrar aquello que aparecía en el trabajo de campo: un conjunto de flujos móviles, recorridos e itinerarios realizados por músicos/as que se vinculaban y establecían conexiones con otros actores y lugares. De este modo, definimos al circuito de rock platense como una configuración espacial compuesta por un conjunto de trayectos en donde se movilizan sitios, actores y lógicas de organización específicas. La construcción del circuito nos mostró en primer lugar, que los trayectos que hemos reconstruido configuran y delimitan caminos posibles y coexistentes al interior del rock; así como también que dichos límites y fronteras son móviles y no excluyentes. Móviles porque estos trayectos no están dados de una vez y para siempre de forma estancada, sino que podemos comprenderlo en tanto lo pensamos en un sentido dinámico, a los actores en movimiento atravesando distintos puntos del espacio; y son al mismo tiempo no excluyentes en tanto no son los únicos, hay actores que experimentan su vinculación con el rock local por fuera de los mismos, realizando otros itinerarios. En segundo lugar, si bien hay algunas de las vinculaciones de los/as músicos/as con otros actores que responden a encuentros aleatorios, 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 interacciones que modelaban esos recorridos. En este sentido es necesario afirmar que, si bien los trayectos muestran en oportunidades cierta contingencia, operan allí elementos que organizan las conexiones; en todos los itinerarios que hemos descripto se muestra una conjunción entre lógicas que organizan recorridos y elementos del orden de la coincidencia. No todo es casualidad, pero tampoco no todo es parte de un plan preconcebido.

En tercer lugar, podemos afirmar la hipótesis que planteamos al comienzo de este artículo, que en el circuito tiene lugar un *feedback* entre las trayectorias sociales de los



actores y sus recorridos cotidianos por la ciudad, implicándose mutuamente y generando modificaciones y nuevas experiencias.

Asimismo, y como adelantamos en la introducción, la reconstrucción del circuito nos permitió arrojar novedades al tiempo que discutir con algunas imágenes sobre el rock local presente en la bibliografía revisada, en donde se presentaba una imagen de La Plata como ciudad rockera con algunos rasgos en común. Antes de sumergirnos en esa imagen, les proponemos observar el siguiente mapa donde se encuentran los trayectos presentados anteriormente de modo superpuesto.



**Figura N°10:** El Cuadrado pequeño delineado en color negro señala los límites del casco urbano. Las líneas azules señalan todos los trayectos descritos anteriormente de manera superpuesta. Se puede observar que hay un derrame hacia la periferia, predominantemente hacia el eje norte que conecta a La Plata con la ciudad de Buenos Aires.

De la cartografía anterior, se desprenden al menos dos hallazgos. En primer lugar, los trayectos muestran regularidades tanto en relación a los sitios por donde las bandas transitan, como a las actividades que desarrollan; aunque también presentan algunos puntos de desencuentro y en ese sentido hay variedad de itinerarios. En segundo lugar, el análisis anterior nos mostró que los trayectos que conforman el circuito de rock platense exceden los límites cartográficos de la ciudad, permitiendo así dar lugar a las múltiples conexiones que existen entre el rock local y distintas ciudades y provincias del

país, así como otros países. De esta manera, el circuito -alejándose de los imaginarios que caracterizan al rock platense como ubicado en el casco urbano de la ciudad- se compone de itinerarios que sobrepasan los límites del casco urbano de la ciudad. Frente a una periferia muchas veces invisibilizada desde la bibliografía académica y desde la prensa, los recorridos que hemos dibujado muestran que las experiencias de esos actores en vinculación a su actividad musical oscilan entre el interior y el exterior del casco urbano. No obstante, es importante señalar que si bien el rock local no transcurre únicamente en el casco urbano de la ciudad y mucho menos moviliza solo a personas vinculadas al mundo universitario -como ilustran las imágenes que predominan sobre el rock local en la bibliografía académica y la prensa-, se observa aún la centralidad de un casco, pero de un casco “ampliado”, que derrama movi­lidades hacia la periferia, aunque de un modo exponencialmente menor.

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

## REFERENCIAS

ARIAS, Ana C. y LÓPEZ, Matías D. *Indisciplinas: reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*. La Plata, Club Hem, 2016.

BADENES, Daniel. *Un pasado para La Plata: producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-*. 2012. Tesis (Maestría en Historia y Memoria) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012.

BECKER, Howard. *Manual de escritura para científicos sociales: cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

BECKER, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

BOURGOIS, Philippe. *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

CARLI, Sandra. *El estudiante universitario: hacia una historia del presente de la educación pública*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

CINGOLANI, Josefina. *Pensó que el rocanrol era el show: consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense*. 2019a. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2019a.

CINGOLANI, Josefina. Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de las experiencias artísticas urbanas. En: INFANTINO, J. (ed.). *Disputar la cultura: arte y transformación social*. Buenos Aires, RGC, 2019b. p. 65-92.

CLEVE, Agustín. *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*. 2017. Tesis (Maestría en Ciencias Sociales) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2017.

ELDER, Glen. Life course: sociological aspects. En: SMELSER, N.; BALTES, P. (eds.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Oxford, Elsevier, 2001, p. 1614-1622.

GARNIER, ALAIN. *El cuadrado roto. Sueños y realidades de La Plata*. La Plata, Linta, Cic y Municipalidad de La Plata, 1992.

GORBÁN, Débora. *Las tramas del cartón: trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*. Buenos Aires, Gorla, 2014.

GORELIK, Adrián y AREAS PEIXOTO, Fernanda. *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, 2016.

GORELIK, Adrián. La aldea en la ciudad. *Revista del museo de antropología*, Córdoba, v. 1, n. 1, pág. 73-96, 2008.

GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

JIRÓN, Paola. Transformándome en la sombra. *Bifurcaciones*, Chile, n. 10, s/p., 2012.

LACARRIEU, Mónica. La insoportable levedad de lo urbano. *Eure*, Chile, v. 33, n. 99, pág. 47-64, 2007.

LOZANO, Gabriel. La Plata: de la ciudad ignorada a la ciudad apreciada. *Geograficando*, La Plata, v. 2, n. 2, pág. 201-223, 2006.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

MAGNANI, José L. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, San Pablo, v. 17, n. 49, pág. 11-29, junio 2002.

MAGNANI, José L. Circuito: propuesta de delimitación de la categoría, *Ponto Urbe*, San Pablo, v. 15, pág. 1-14, diciembre 2014.

SALERNO, Daniel. Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock. En: JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES, 4., 2007, Buenos Aires. *Actas*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-024/3.pdf>. Consultado: marzo 2020.

SEGURA, Ramiro. 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*, Buenos Aires, n. 30, pág. 173-197, 2009.

SEGURA, Ramiro y CHAVES, Mariana. Introducción: una antropología de prácticas juveniles en la ciudad. En: CHAVES, M.; SEGURA, R. (eds.). *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires, Biblos, 2015, p. 11-22.

SEMÁN, Pablo. *Bajo Continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires, Gorla, 2006a.

SEMÁN, Pablo. El pentecostalismo y el Rock Chabón en la transformación de la cultura popular. En SEMÁN, P.; MÍGUEZ, D. (eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Biblos, 2006b, p. 197-218.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina Neoliberal. En: FILMUS, D. (comp.). *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 225-258.

VALLEJO, Gabriel. Máquinas de educar para la "Nueva Capital" (1882-1890). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, La Plata, n. 4, pág. 273-303, 2004.

VALLEJO, Gabriel. La Plata. Figuras culturales de lo nuevo en la ciudad del bosque.

*Itinerarios Urbanos Rockeros en la Ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina*

En: GORELIK, A.; AREAS PEIXOTO, F. (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, 2016, p. 78-95.

ZABIUK, Mariel. Territorios del rock. Jóvenes universitarios y cambios culturales, 1960-1970. *Los trabajos y los días*, La Plata, n. 1, pág. 69-87, 2009.

Recibido: 31/05/2020

Aprovado: 04/09/2020