



De “microcosmos” a actor principal del cambio en el rock argentino.

Veinte años de usos del *indie* en Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica e histórica

Ornela Boix*

Recibido / Received: 20 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

Resumen

En este trabajo mostramos cómo el *indie* se convierte en una referencia central de la música popular argentina en las primeras dos décadas del siglo XXI. Desde una estrategia metodológica que combina datos etnográficos y documentales, argumentamos que el término *indie*, que no puede ser reducido a un conjunto de rasgos estilísticos, es exitoso por su uso en las escenas locales, donde resume un modo de hacer alrededor de la música profundamente imbricado en la cotidianidad de grupos de músicos/as, artistas y otros/as participantes.

Palabras clave:

indie, usos de la música, escena local, documentos, etnografía.

Abstract

In this work we show how *indie* became a central reference of Argentine popular music in the first two decades of the 21st century. From a methodological strategy that combines ethnographic and documentary data, we argue that the term *indie*, which cannot be reduced to a set of stylistic features, is successful because of its use in local scenes, where it summarizes a way of doing around music, that is deeply embedded in the everyday life of groups of musicians, artists, and other participants.

Keywords

indie, uses of music, local scene, documents, ethnography.

* Doctora en Ciencias Sociales, IdIHCS, CONICET, FaHCE-UNLP (Ensenada, Argentina). Correo electrónico: ornelaboix@gmail.com

Introducción

Indie es una de las clasificaciones predominantes en la música popular de los últimos veinte años en Argentina y una de las favoritas de las intervenciones periodísticas. Según ellas, el *indie* es “constructo tan heterogéneo como atractivo” que está en la base de una “nueva escuela de la canción argentina” (Pairone 2019). Se inscribe en “un momento de transición para la industria de la música” (Paz 2018: 124) y resume el más reciente recambio del rock local (Igarzábal 2018). La literatura académica comparte esta valoración de la relevancia del *indie* para la música popular argentina y destaca novedades en las formas de producción, las estrategias de consagración y profesionalización y las retóricas sociales sobre el arte y los artistas (Boix 2017; Mallaviabarrena 2020; Peña Boerio 2010). La mayoría de estos trabajos aborda el área metropolitana de Buenos Aires (AMBA), expresión con la que remitimos a la urbanización que engloba a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y a los partidos de Campana hasta La Plata.¹

Ahora bien, ¿a qué se está llamando *indie* en estas intervenciones? En algunos casos a modos de producción independiente; en otros a un estilo musical, relacionado con diversas formas de música *post punk* y *lo-fi*, aunque estas características estéticas no se encuentren en todas las formaciones *indies*; en otros a una “actitud”. Tal como detectamos en nuestra investigación en Buenos Aires, el sentido de la pertenencia *indie* resulta situacional y polémico: cuando se habla de él muchos suponen una imagen que no coincide con la que imaginan otros, si bien suelen creer que hablan de lo mismo. Esta controversia no es nueva ni privativa de la experiencia *indie* local: ya en el trabajo de Hesmondhalgh (1999) sobre el *indie* inglés de la década del ochenta y noventa puede leerse la tensión entre el modo de producción independiente y el género musical. Inaugurado el nuevo milenio, cuando las grandes compañías discográficas fueron desafiadas por la producción y distribución digitales, el término *indie* se implanta y expande por el mundo como una de las referencias centrales en la música popular (Fouce y Del Val 2016), convirtiéndose en un término difuso y polivalente (Barrera 2017; Fellone 2018) que incluso fue usado para promocionar artistas que, en la mayor parte de sus trayectorias, han estado ligados a sellos discográficos multinacionales.

Frente a esta situación, planteamos que para entender el *indie* tenemos que oponernos a la tentativa de su definición y, en su lugar, registrar el proceso histórico por el que se produce la categoría y su resignificación continua, interminable mientras el fenómeno continúe vigente. De esta manera, el primer objetivo de este artículo es mostrar cómo

¹ Según la definición gubernamental de la Unidad de Proyectos Especiales para el Área Metropolitana de Buenos Aires del Ministerio de Gobierno (2020), AMBA es “una megaciudad que se extiende desde Campana hasta La Plata, con límite físico en el Río de la Plata e imaginario en la Ruta Provincial 6, y recorre una superficie de 13.285 km². Según el censo de 2010, cuenta con 14.800.000 habitantes, que representan el 37% de los habitantes de la Argentina”. Escenas *indies* importantes en otras ciudades del país, como San Miguel de Tucumán, Córdoba, Mendoza, Mar del Plata y Rosario esperan ser estudiadas en detalle.

se usó el término *indie* en los últimos veinte años en Buenos Aires, desde los sentidos que le otorgan las personas involucradas -músicos/as, periodistas, artistas y fans, en un proceso de masificación y pluralización creciente. Para ello, trabajamos con un corpus hemerográfico que incluye crónicas de recitales, festivales y eventos, ensayos de opinión y crítica de discos. Este corpus fue elaborado siguiendo la aparición entre 1998 y 2020 del término *indie* y otros que forman parte de su familia de sentido (como independiente, alternativo y emergente) en los suplementos juveniles *No* y *Si* de los diarios *Página/12* y *Clarín*,² respectivamente, editados desde CABA y de tirada nacional. Asimismo, se revisaron las secciones musicales de las publicaciones digitales *Zona Indie* (2005-2016), *Indie Hoy* (2008-2020) e *Indie Club* (2018-2020). La mayor parte de las referencias encontradas refieren al AMBA, y especialmente a la CABA, tanto por ser un espacio históricamente asociado al desarrollo del rock y la música popular juvenil como por un porteño-centrismo característico de la industria musical y de la prensa argentina.

Una vez despejados los usos del *indie* como categoría, nos trasladaremos al estudio de una escena concreta, la de La Plata, ciudad universitaria ubicada a sólo 56 km de la CABA, identificada por escuchas, músicos/as y periodistas como uno de los vectores principales de la producción y renovación del *indie* en Argentina, siendo el entorno de varias de las bandas más famosas, como El Mató A Un Policía Motorizado, Shaman, Valentín y los Volcanes, 107 Faunos, Sr. Tomate y Peces Raros. Si *indie* remite históricamente a una forma de producción independiente respecto a las grandes compañías de la música, este hecho no dice demasiado: no existe un valor central que defina a la independencia, la cual es objeto de una disputa y no remite siempre a las mismas prácticas ni mucho menos a una ideología fija. De esta manera, las características locales relativas a cómo se hace y cómo se conceptualiza la música adquieren un lugar central y pueden ser captadas mediante un abordaje etnográfico. Entonces, nuestro segundo objetivo es describir la implantación del *indie* en la escena de La Plata y la producción de una experiencia *indie* singular. Para ello, apelamos a datos etnográficos obtenidos entre los años 2009-2015 con sellos musicales de esa ciudad, elegidos como unidades de observación debido a su centralidad en el *indie* platense como fenómeno socio estético. Allí practicamos observación participante en una variedad de instancias públicas y privadas: reuniones, fiestas, recitales y otros eventos; de manera complementaria, realizamos alrededor de diez entrevistas abiertas a músicos/as integrantes de estos sellos. Siguiendo la propuesta de Becker (2016) para trabajar con casos, no tomamos a la escena del *indie* platense en tanto representativa de un “*indie* argentino”, pero sí como un caso que permite construir procesos subyacentes que estimamos se encuentran en otras experiencias *indies* del país y que explican su éxito.

² Respecto al corte temporal, aclaramos que en las publicaciones señaladas se fecha en 1998 la primera aparición del término *indie* en un sentido estético además de técnico (relativo a la relación con la industria discográfica). También mencionamos que el suplemento *Si* fue revisado hasta 2016, último año de su edición.

Siguiendo nuestros datos, polemizamos con una definición puramente estilística del *indie*, a la vez que con una enunciación puramente logística. Creemos que lo que llamamos *indie* puede leerse en el cruce de dos elementos (que no deben ser ponderados de la misma manera en todos los casos): uno que podríamos denominar organizacional y que retomamos del planteo de Becker (2008) sobre la importancia que tiene describir la organización de la música —los modos de trabajo, las convenciones— para comprender la música. Este aspecto organizacional atraviesa las escenas musicales desarrolladas al calor de las habilitaciones tecnológicas y la reformulación de la industria de la música tal como la conocimos durante gran parte del siglo XX. Esta noción beckeriana nos deja trazar los contornos de un panorama musical más amplio que el del *indie* propiamente dicho (Gallo y Semán 2016), pero tiene el problema de que lo vuelve en cierto punto indistinguible del tango independiente o la electrónica experimental. El otro elemento, el de los usos, nos ayuda a precisar el *indie*, en tanto se enfoca en la experiencia activada en y por la música. Con esta idea de uso referimos a algo más que una apropiación entendida como la capacidad interpretativa de los “oyentes” para definir sentidos que les llegan desde la “oferta” (Semán 2016: 10). Tal como plantea Frith, lo “estético”, lejos de residir en el problema del significado y su interpretación (al entender la apreciación musical como un tipo de decodificación), describe más bien “una reunión de lo sensual, lo emocional y lo social en tanto performance” (2014: 469). Cuando hablamos de usos de la música, entonces, contemplamos su implicación concreta y variable en los cursos de acción, la sensibilidad y la emoción de las personas. Referimos así a una forma de intervención histórica por parte de los/as músicos/as, artistas y participantes del mundo *indie*.

A la luz de estos desarrollos, entenderemos el *indie* en Argentina desde los usos que nuevas generaciones de jóvenes, sobre todo al interior de las clases medias, hacen de una corriente musical, en una relación crítica con la tradición del rock nacional y el rock de los noventa que supone una intención de renovación histórica de esa música, tanto a nivel organizacional como estético-performático en su más amplio sentido. Esta definición es un punto de llegada de un largo recorrido que intentaremos desandar en este trabajo, a fin de especificar el sentido histórico del *indie*. Si *indie* es una categoría que importa por sus usos, entender estos con más profundidad permitiría mejorar nuestras preguntas e hipótesis sobre la transformación del rock y la música popular en Argentina, en un contexto caracterizado por la erosión y estallido de los géneros musicales y por un cambio profundo en las formas de organización de lo musical.

De apropiaciones restringidas a usos plurales: la categoría *indie* en Buenos Aires

¿Cuándo y cómo se empieza a hablar de *indie* en el área metropolitana de Buenos Aires, y de qué manera este se convierte, disputando con otras expresiones musicales, en una

referencia central de la música popular del país entre la primera y la segunda década del presente siglo? Para comenzar a responder esta pregunta, tenemos que retrotraernos brevemente a los años ochenta. A comienzos de esa década, luego de la Guerra de Malvinas y la salida de la dictadura cívico-militar, el rock argentino —hasta entonces un fenómeno cultural importante no tan explotado comercialmente— se moderniza a nivel sonoro (con la inclusión de ritmos bailables, sintetizadores y, en algunos casos, baterías electrónicas) y se consagra: obtiene buenos contratos con grandes discográficas, recitales masivos y una internacionalización que la convierten en “la principal exportadora de música pop para el resto de América Latina” (Karush 2019: 369-370). De manera paralela, entre los años ochenta y noventa florece en Buenos Aires, un circuito cultural alternativo o *underground*, compuesto por aquellos artistas que cuentan con una intensa actividad en vivo, en circuitos reducidos con audiencia propia, pero que no logran componer un lugar significativo en el mercado (Di Cione 2012). Desde ese momento, en el campo local se hablará de lo *under* y de lo “independiente” para referir tanto a aquello que no forma parte de las grandes ligas impulsadas por la industria como a “una etapa inicial dentro de una dinámica de consagración escalonada” (López 2017: 136).

En los años noventa la prensa de tirada nacional data los primeros usos del término *indie*, como una distinción específica dentro de este mundo *under* e “independiente”. Esos primeros usos combinaron la referencia a una condición institucional y/o técnica y la relación con un espacio de artistas con características relativamente comunes. El primer sentido, vigente hasta el día de hoy, se materializa en la idea de grabadoras o sellos *indies*, acepción que suele aparecer en la prensa que cubre música y culturas juveniles. El segundo, concerniente a un circuito de artistas que comparte una sonoridad y/o sensibilidad, es más elusivo y difícil de determinar. Desde fines de los años noventa, un grupo minoritario de periodistas especializados comenzó a hablar de *indie* para referir a un circuito muy pequeño, básicamente porteño y platense, una “elite” (Plotkin 2001) de bandas y solistas³ que retomaban la sonoridad del “rock independiente angloamericano” (Schanton 2002), la distorsión, las capas de guitarras, la desprolijidad sonora, el sonido *low fi* (de baja fidelidad) y unas líricas en español sensibles, irónicas y/o intimistas, asociándose a cierta “coquetería” (Plotkin 2001) y “paladar exigente”. Según las publicaciones de la época, este circuito remitía organizacionalmente a un grupo de revistas, fanzines, locales, centros culturales y eventos en el área metropolitana de Buenos Aires.⁴ El tratamiento periodístico del festival Buen Día, desarrollado entre 1999 y 2010, “un encuentro musical, culinario y de indumentaria que engloba con síntesis irreprochable la cultura *indie* porteña” (Plotkin 2000) quizás nos permita calibrar algunas de las nociones a las que se asociaba el *indie* en los noventa y en el primer lustro de la década siguiente. Cuando se habla de música, predominan términos como refinamiento, exigencia, intimismo (y, entre los detractores, aburrimiento). Cuando se habla del tipo

³ Suárez, Los látigos, Victoria Abril (luego Victoria Mil), Jaime sin Tierra, Porco, Trineo, Francisco Bochatón, Perdedores Pop y, entre otros, Adrián Paoletti (Eseverri 1998; Plotkin 1999).

⁴ Como los sellos *Índice Virgen*, *Discos Milagrosos* y *Sonoridades Amapola*, la revista *Ruido* y los zines *Petronilo* y *Pink Moon*.

de personas que el *indie* congrega, aparecen las palabras *in*, *cool*, *fashion* y hasta *snob*, y se hace referencia a otros consumos que acompañarían la música como la comida naturalista y vegetariana, el diseño “de autor” y la ropa se segunda mano o comprada en ferias americanas (Pauls 2000). Difícilmente pueda hablarse de una escena en los términos actuales —de hecho, en las notas periodísticas se invocan palabras como “microcosmos” y “nebulosa”, aunque se vislumbra “una notable efervescencia”— (Eseverri 1998).

Además de remitir a una sensibilidad refinada y experimental, el *indie* de fines de la década del noventa y del lustro siguiente encontraba cierta identidad por la negativa. Este primer *indie* está en las antípodas de las vertientes centrales del rock por entonces: por un lado, las grandes ligas del rock nacional consagrado (en general en la década anterior, con solistas como Charly García y Luis Alberto Spinetta y grupos como Soda Stereo), de quienes artistas y público *indies* no toleraban su giro hacia el espectáculo y el *show business*. Por el otro lado, el *indie* se ubicará en la vereda del frente de todos esos proyectos que hicieron del barrio la base de su autenticidad y que fueron englobados bajo el título (muy criticado por sus adeptos) de rock “chabón” o “barrial”. Esta última música implicó un fenómeno de enraizamiento del rock en los sectores populares que conmovió el canon del rock nacional, al producir un desplazamiento del eje porteño, de clase media e “intelectualista” hacia una sensibilidad suburbana, popular y corporal. Sus artistas reivindicaron una noción de alternatividad a partir de prácticas de gestión de la propia obra y un discurso politizado que denunciaba el déficit de integración social y la represión policial sufrida por los jóvenes de los barrios desfavorecidos (Semán 2006). Sin embargo, para parte de las personas de clase media que escuchaban rock a fines de los años noventa, esta corriente era estéticamente pobre, no asumía ningún riesgo y estaba “futbolizada”.⁵

El *indie* de los comienzos se distancia asimismo de otras vertientes de música alternativa de la época. Claramente, del rock “alterlatino” o “rock latino” que tuvo cierto apogeo por aquellos años y que, gracias al poder de la industria musical globalizada, atravesó México, Argentina y otros países, combinando un espectro muy amplio de géneros latinoamericanos, como la cumbia, el vallenato, la salsa, la ranchera, el candombe y la chacarera, en formatos rockeros (Karush 2019).⁶ De manera menos evidente, el *indie* también se recorta del llamado “nuevo rock argentino”, denominación que alcanzó repercusión luego de 1993, entre el patrocinio de Soda Stereo y el empuje de grupos y *managers* emergentes. Esta música “sónica” sensible a la distorsión también era “alternativa” al proponer una estética y unas referencias musicales disruptivas respecto al

⁵ Con esta expresión referían de forma despectiva al comportamiento de los/as seguidores/as de estos grupos: el uso de distintos fuegos de artificio (como “bengalas”), la expresión de cánticos en apoyo a los artistas, el despliegue de banderas, entre otras prácticas comunes en las canchas. Algunos grupos asociados a esta corriente son La Renga, Los Caballeros de la Quema y Callejeros.

⁶ En Argentina fue abonado por Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes, la Bersuit Vergarabat, entre los grupos más conocidos.

rock nacional establecido.⁷ Como señala Peña (2010), a pesar de tener referencias en común, los/as artistas *indies* se distanciarán de estos grupos. Una posible interpretación radica en que el término *indie* sirvió en los noventa para denominar lo que se mantuvo en el sector independiente, a diferencia del “nuevo rock argentino” que fue rápidamente apuntalado por las grandes disqueras.

Para el crecimiento del *indie* local resulta trascendental la llamada tragedia de Cromañón, un hecho aparentemente ajeno a él. Referimos así a un incendio durante un recital de la banda de rock barrial Callejeros que, en el filo del año 2004, causó la muerte de 194 personas, en su mayoría jóvenes. Resultado de la combinación de decisiones que se revelaron letales,⁸ esta masacre trajo cambios para la ejecución de la música en vivo en Buenos Aires, con innumerables restricciones que, en principio, fueron un gran golpe para el sector independiente. A partir de ese momento, la vertiente “chabona” del rock perderá de manera progresiva el lugar central que había ostentado en años previos y es crecientemente descalificada por el resto del mundo del rock en una operación que Semán (2006: 76) llamó “venganza de clase”. De acuerdo con su interpretación, los rockeros de clase media, que habían visto desafiada su hegemonía por los rockeros de clases populares en los años previos, movilizaron una supuesta verdad musicológica —la pobreza estética del rock chabón— para dar cuenta de un hecho social —el incendio y la tragedia—. De esta forma efectuaron un ansiado ajuste de cuentas.

Aquel momento de convergencia “anti-rock chabón” habilitó que el espacio de la música considerada juvenil en la Argentina se abriera completamente a una renovación temática y estilística, delineándose un fin de ciclo. Frente al rock nacional consagrado —con su relevo “latino”— y el ascenso del rock barrial, el *indie* (junto con parte del rock “alternativo” y la música electrónica) venía elaborando desde fines de los noventa una modulación particular de la música joven que, de acuerdo con el diagnóstico de Gallo y Semán (2009) aportaba más a los sentimientos y la elegancia, privilegiando las narrativas intimistas por sobre las sociales. Se puede interpretar que, frente a cierto vacío⁹ en el campo producido por los hechos de Cromañón, el *indie* encuentra lugar para hacer valer su propuesta, una que ya había conformado un pequeño radio de acción (especialmente una acumulación de experiencias autogestivas) y una legitimidad en los

⁷ Encontraba sus mayores exponentes en grupos como Babasónicos, Los Brujos, Juana la Loca, El Otro Yo, Tía Newton, Martes Menta y Peligrosos Gorriones.

⁸ Las personas murieron como efecto de respirar humo tóxico producido por el impacto de un fuego de artificio (una “bengala”) en el revestimiento acústico del boliche *República Cromañón*. Desde ese momento, controversias acerca de la complicidad entre empresarios y funcionarios estatales en la falta de controles sobre los espacios nocturnos y sobre la responsabilidad de los músicos del grupo y de la “cultura del aguante” del rock, poblaron el debate público y llegaron a un proceso penal que hasta ahora acumula cuatro juicios orales y más de veinte personas condenadas.

⁹ En un primer momento, el vacío fue literal: muy pocas salas y espacios para eventos podían cumplir los nuevos requisitos gubernamentales para espectáculos en vivo, lo que promovió la clandestinidad y favoreció a grupos y artistas que tenían pocos requerimientos técnicos, caso de los/as cantautores *indies folk* y las bandas que hacían del *low fi* una forma de expresión.

años previos. Esta música *indie* se pensaba a sí misma como “renovadora”, “mejor” y “distinta” (González 2007).

Luego de 2005 se multiplican y vuelven cada vez más visibles en Buenos Aires grupos y artistas, sellos musicales, eventos —festivales, recitales— y publicaciones que serán identificados con la palabra *indie* y que revelan una trama de escenas locales conectadas. Blogs que curaban y pirateaban música se convertían en *net-labels*, emergían ciclos de recitales organizados por jóvenes blogueros y periodistas y festivales realizados por sellos, mientras las expresiones *indies* colonizaban la programación de festivales organizados por el Estado. Los usos del *indie* se generalizaron a punto tal que en ambientes universitarios era usual conversar sobre qué era o no el *indie*. Pareciera que esta denominación es usada para agrupar lo que se percibe como nuevo —las ideas de “recambio”, “renovación” y “nuevas generaciones” son recurrentes en los artículos de la época que presentan a las bandas “*indies*”— y reagrupar lo preexistente que resulta afín. De esta manera, *indie* empezará a designar la ebullición estética y organizacional de aquellos años, dinamizados por la masificación de Internet y la aparición de tecnologías de producción musical más accesibles que en el pasado.

¿Qué era lo que se estaba identificando como *indie* en este momento expansivo posterior a 2005? Mucho más que en los comienzos. En Buenos Aires, se reconocía de ese modo a los grupos de *indie* rock, a cantautores/as que apelaron a una sensibilidad *folk*, a solistas que se presentaban con orquestas y que renovaron la canción con repertorios eclécticos, a artistas que aspiraban a modernizar el folclore, incluso se asociaban al *indie* grupos que incursionaban en ritmos latinoamericanos e instrumentos como el cajón peruano.¹⁰ Este camino expansivo continuó en los años siguientes, al punto que el *indie* paso a incluir conjuntos mucho más heterogéneos de rock de guitarras, pop de sintetizadores, canción *folk* y, en los últimos años, coqueteos con el *trap*. Esto, a su vez, se inscribió en un escenario donde la invocación al *indie* había trascendido un público entendido y era un caballito de batalla de las compañías y de la prensa. Varias bandas del *indie* que en 2005 actuaban en pequeños centros culturales, en la década siguiente lo hacían en grandes teatros, en espacios sagrados del rock local, como el festival *Cosquín Rock*, y en festivales internacionales como *Primavera Sound* o *Lollapalooza*. De la misma manera, el *indie* arribará a las tapas de revistas consagradas a artistas del *mainstream*, como *Rolling Stone* (el grupo insignia del *indie* platense, El Mató A Un Policía Motorizado, alcanzará ese lugar en el año 2016).

Este crecimiento, y el hecho de que grupos de artistas tan disimiles fueran incluidos en el *indie* fue generalmente celebrado, aunque criticado por algunos cultores de la primera hora que quizás vieron devaluada la exclusividad que antes podían arrogarse. Así, el creador del sello *Triple RRR* decía en una entrevista que el *indie* “fue una denominación que en su momento conllevaba una praxis, un espíritu y una musicalidad que

¹⁰ Referimos a artistas como El Robot bajo el agua, Bicicletas, Coiffeur, Gabo Ferro, Julieta Rimoldi, Flopa Lestani, Pablo Dacal, Lisandro Aristimuño y Onda Vaga.

era de vanguardia. Hoy ya no. Cualquier boludo se pone la remera de la Velvet Underground". En el mismo sentido, un músico entrevistado perteneciente al sello *Laptra* señalaba cierta burocratización de la escena producto de la profesionalización.

El crecimiento del *indie* enfrentó a sus participantes a desafíos menos esperados: especialmente ser objeto de una revisión focalizada en el papel que en su producción tuvieron y tienen las mujeres, lesbianas, varones no heteronormativos y un amplio elenco de personas disidentes a los mandatos de género binario. Desde 2016, los "escraches"¹¹ a varones del rock *indie* que habían abusado de admiradoras y colegas animaron una revisión crítica de las jerarquías en el campo y una politización en clave de género. Al calor de la expansión de una sensibilidad feminista, configurada alrededor de la lucha por una ley de interrupción voluntaria del embarazo, las bandas que excluían a los varones encontraron un lugar mayor y explotaron los circuitos de festivales, fechas y sellos animados por este activismo. Este movimiento es tan importante que, para algunos críticos, es lo único que le podrá devolver el rock al *indie* "hedonista" y "decadente" de factura más reciente (Schanton 2020), que comienza a mostrar sus primeros signos de agotamiento, desplazado por el estallido del *trap* y otros ritmos urbanos.

Acercándonos al final de la década de 2010, quedaba claro que el *indie* había recorrido un camino de creciente pluralización: si a fines de los años noventa, en los inicios de su apropiación en el Argentina, el *indie* fue considerado un estilo específico de rock y se ajustaba en buena medida a las definiciones construidas para el *indie* inglés y norteamericano – una música *lo-fi* y minimalista, que remitía a un canon blanco, cerebral más queailable, con referencias al rock *underground* y a la tradición de la letra sensible y/o inteligente, afín a la ética DIY – Do It Yourself – (Hesmondhalgh 1999; Kruse 1993; Reynolds 1986) –, en su desarrollo de los últimos veinte años en distintas escenas locales, se revela como una realidad socio-musical multidimensional que contiene y sobre determina una variedad de estilos. Se asemeja así a otras experiencias *indies* en el mundo, por ejemplo, la española, donde las formaciones no tienen características musicales comunes (Barrera Ramírez 2017). En nuestro caso, esta pluralización se explica por varias razones: la polivalencia del término y su empleo internacional, la necesidad de "recambio" y "renovación" en el rock argentino y el dinamismo de las escenas *indie* locales. Acercarnos etnográficamente al desarrollo del *indie* en La Plata, una plaza muy importante para este fenómeno en Argentina, puede ayudar a iluminar este último punto. Si *indie* es una categoría polisémica y en permanente proceso de significación no sólo lo es porque es apropiada de distintas maneras, sino porque se encuentra imbricada en

¹¹ Se refiere a un método de acción directa que implica protestar sobre un hecho que se considera un delito, pero que no encontraría un cauce satisfactorio o una reparación pertinente en la justicia tradicional. Con una historia en el movimiento de derechos humanos, en el caso del rock y del *indie*, los "escraches", especialmente en una modalidad virtual, permitieron relatar la violencia machista de músicos varones, incluyendo casos de abuso y violación. Este fenómeno marca un antes y un después en la historia del rock local. Mallaviabarrena (2020) permite ver estos "escraches" como puntos de inflexión en la politización feminista que sobre el *indie* operan jóvenes porteñas.

usos situados de la música, tal como fueron definidos previamente. Analizar estos usos es una llave para acercarnos a transformaciones más amplias en el rock y la música popular argentina.

Usos del *indie* en La Plata

Siguiendo nuestros datos etnográficos, presentaremos ahora las características centrales de la escena local y los colectivos artísticos del *indie* en La Plata, con el objetivo de mostrar el desempeño de los actores y cómo en este accionar la música es parte constitutiva.

La Plata es una ciudad de alrededor de 700 mil habitantes, cuya actividad cultural y musical se encuentra muy desarrollada. En 2008, por ejemplo, un censo local reveló la existencia de más de 500 agrupaciones musicales (Bergé y Cingolani 2017: 2). La explicación siempre incluye el hecho de que la ciudad alberga una universidad de renombre (y su correspondiente Facultad de Artes), que recibe estudiantes de todo el país, especialmente de la provincia de Buenos Aires. Al menos desde los años noventa, el ensayismo y periodismo cultural local, así como varios/as músicos/as entrevistados/as hablan de una “ciudad artística”, “joven” y “rockera”. En particular, el llamado “rock platense” y luego el *indie* han sido reconocidos como vectores de la renovación del rock a nivel nacional en los últimos veinte años. En contraposición a este despliegue de las escenas independientes, en La Plata no se ha desarrollado una industria discográfica y musical significativa: históricamente, la vecina ciudad de Buenos Aires ha sido el nicho discográfico por excelencia (Palmeiro 2005), donde actualmente también se registran la mayoría de las empresas y emprendimientos musicales del país.

Grupos rockeros de La Plata —El Mató A Un Policía Motorizado, Shaman, Sr. Tomate, Pérez, Valentín y los Volcanes, 107 Faunos— fueron vistos como una fresca renovación del *indie* de los noventa. Más tarde se sumaron también cantautores intimistas —como Seba Rulli y Pablo Matías Vidal— a las filas del *indie* platense. Al menos en sus comienzos, la música de estos proyectos se caracterizaba por una instrumentación clásica de rock (guitarra, bajo, batería, teclados), sonido *low fi*, simplicidad compositiva, ausencia de demostraciones de virtuosismo en la ejecución, la afección por elementos disonantes y distorsionados y, entre otros rasgos, la centralidad de las guitarras para crear y sostener climas y texturas. Al mismo tiempo, casos renombrados del *indie* platense se acercaban en su estética al mundo del fútbol y del barrio, relajando las fronteras rígidas que gran parte del *indie* porteño había establecido con el rock “chabón” y despegándose de una actitud esteticista y desentendida de la política. Con el tiempo, la renovación generacional y la aceleración tecnológica habilitaron la incorporación plena de los sintetizadores y de un sonido electrónico en las nuevas bandas del *indie*, camino no explorado en los inicios del fenómeno y en el que incursionaron grupos como Un Planeta, Peces Raros e Isla Mujeres.

En la implantación y desarrollo del *indie* en La Plata los sellos musicales gestionados entre pares se constituyeron como el actor más relevante y distintivo, en tanto este tipo de sellos se desarrollaron en otros sitios del país, pero no con la misma extensión y consecuencias. Casi todas las bandas y artistas *indies* de la ciudad están o estuvieron nucleadas en algún sello, compuestas en buena medida por estudiantes de la Universidad o jóvenes graduados/as. En el período cubierto etnográficamente encontramos más de diez sellos de este tipo conformados alrededor del *indie* en un sentido amplio. Mientras en el año 2009, cuando comenzamos la investigación, se reconocían cuatro sellos activos (*Mandarinas Records*, *Laptra*, *Cala* y *Cloe Discos*), en el año 2013, ya podíamos enumerar por lo menos diez. A *Laptra* y *Mandarinas Records*, que seguían en funcionamiento, se sumaban *Concepto Cero*, *Uf Caruf*, *Dice Discos*, *Tomas del Mar Muerto*, *Serial Música*, *Choco Discos*, *Tsunami Records*, *Unclan Discos*, *Algo Increíble*, entre otros.

Estos sellos funcionan como redes de artistas que se relacionan con base en una sociabilidad previa y una afinidad estilística flexible, producto de una relación más abierta y menos codificada con los géneros musicales ya constatada en la literatura para otros contextos (Gallo y Semán 2016). Por ejemplo, *Laptra* se había conformado alrededor del año 2004 a partir de darle un nombre a un grupo de jóvenes que compartía actividades al menos desde comienzos de la década: bandas que se armaban y desarmaban a un ritmo frenético, fechas, *fanzines*, pero también comidas, veladas de lectura, salidas nocturnas, reuniones para “jugar a la *play*” y viajes de vacaciones a la costa atlántica. De manera similar, *Concepto Cero*, iniciado en 2009, se había formado a partir de compañeros de la Facultad de Artes y ex compañeros de colegio. Finalmente, *Dice Discos*, de formación más tardía, tenía sus comienzos en zapadas musicales, clases de instrumento y encuentros en la calle andando en skate por City Bell, localidad residencial en las afueras de La Plata. En los sellos se alimentan amistades basadas fundamentalmente en tocar, producir y escuchar música, aunque en varios casos las competencias de las personas implicadas incluyen y combinan otras disciplinas como la poesía, el diseño y las artes visuales.

Quienes forman parte de la red del sello comparten entre sí eventos, salas de ensayo, estudios de grabación, equipos, tecnologías, dinero, como también contactos, información y decisiones. Estos sellos no tienen “oficinas” ni sedes físicas fijas, pero no son entidades meramente digitales. Durante el período etnográfico, los/as integrantes trabajaban en conjunto para organizar recitales, festivales y fiestas, así como editar discos. También algunos de ellos lanzaron *fanzines* y estuvieron involucrados en la producción de revistas digitales, organizaron muestras de artes visuales y recitales de poesía, musicalizaron ciclos de cine, serigrafiaron remeras de sus bandas, armaron ferias de discos y, en algunos casos puntuales, regentearon centros culturales que eran usados a la vez como escenario de eventos, espacio de cursos y talleres y lugar de residencia para integrantes de la red. De esta manera, bajo la denominación sello, que remite a un fenómeno en extremo conocido y expandido en los mundos musicales, el del sello discográfico, aquí se designan prácticas y sentidos que han dejado de responder de forma única a un patrón

de edición de discos, e incluso a un patrón exclusivamente musical (hemos trabajado en detalle esta cuestión en Boix 2020).

Para dar cuenta más concretamente de los usos del *indie*, veamos algunas características de los eventos organizados por *Dice Discos* en su centro cultural *El Dice*, el cual funcionó alrededor de diez años, entre 2006 y 2016, en un espacio prestado, una fábrica abandonada de cerámicos próxima al centro de Villa Elisa, localidad de la zona norte de La Plata. Los eventos en *El Dice* empezaban generalmente entre las ocho y las nueve de la noche, dado que el equipo del sello, constituido por alrededor de quince personas, gestionaba un “buffet” de comidas a precios populares, donde nunca faltaban las opciones vegetarianas. El encargado de cocinar solía ser quien tocaba sintetizadores en Un Planeta, el grupo más famoso del sello. Los eventos siempre incluían exposiciones de fotografías, instalaciones audiovisuales u otras expresiones artísticas, generalmente a cargo de parejas, amigos/as y conocidos/as. El sonido era operado por otros integrantes de Un Planeta, que por entonces comenzaban a dedicarse profesionalmente a dicha actividad y utilizaban las redes del sello como plataforma de despegue. Cuando tocaban los/as artistas, solía haber “visuales”¹² y entre grupo y grupo *DJs* o personas que musicalizaban la noche. Asistir a *El Dice* era una experiencia de cercanía: no había personal de seguridad, muchas veces no se pagaba entrada, los/as músicos/as circulaban entre el público y el ambiente era permisivo —se podía fumar marihuana abiertamente, intervenir las paredes del lugar o quedarse descansando en los sillones desperdigados por el sitio—.

En estas actividades, organizadas alrededor de la música, gestionar se volverá una palabra clave que refiere a todo lo que implica llevar adelante el proyecto: seguir y actualizar las redes sociales y subir el material grabado a las plataformas de *streaming*, reunirse a pensar una estrategia de promoción, asistir a una reunión con un funcionario estatal del área de cultura para proponer demandas e ideas, contactar e invitar a otros/as artistas a participar, grabar y mezclar discos, presentarse a becas y subsidios y buscar *sponsors*, entre otras actividades que recuperamos de nuestro trabajo de campo. Observamos entonces que la actividad musical organizada en sellos, que empezó a la manera de un “juego” en el marco de “grupos de amigos” (según expresiones repetidas en conversaciones y entrevistas), progresó en varios casos hacia el desarrollo de un “compromiso” con la música. Este “compromiso” se inscribe en una situación en la que es posible, como decía uno de nuestros interlocutores, “tratar todo el tiempo con música” sin necesidad de ocupar el papel de ejecutantes o intérpretes. Así, un músico de una banda en ascenso de La Plata repartía su tiempo entre asistir a ensayos, presentaciones, entrevistas y otras actividades de su grupo; grabar, mezclar y masterizar en su *home studio* y realizar sonido en vivo para otros/as artistas. De la misma manera, una música se dedicaba a tocar en tres grupos, hacer *jingles* publicitarios, presentarse a becas y estudiar

¹² Hablamos de imágenes con medios digitales que se proyectan en lienzos o pantallas en los locales de música en vivo. Estas imágenes muchas veces son procesadas en tiempo real a través de una computadora por un/a Vj (del inglés videojockey).

una carrera universitaria orientada al sonido. Por último, otro de los músicos con los que tratamos, luego de operar como *community manager* de varios eventos culturales, programaba eventos musicales para instancias del Estado y era convocado para trabajar en una compañía de distribución de música en línea. Como vemos, en estas redes de sellos se valora a un/a músico/a y artista multitareas, cuyas habilidades desbordan lo estrictamente musical.

A partir de esta breve y sintética composición etnográfica, podemos plantear dos claves de análisis que podrían dar cuenta del éxito de la implantación del *indie* en La Plata. Por un lado, la organización en sellos anclada en la vida cotidiana y en la apropiación de nuevas tecnologías, habilitó distintas maneras de estar en la música, desbordando las opciones relativas a la composición y ejecución musical. Las posibilidades de acción eran muchas para una escena cuyos integrantes declaraban abiertamente que otras prácticas estéticas, como la fotografía, el diseño y el vestuario, tenían tanta relevancia como la música. Así, como vimos, muchas personas podían sentirse parte del *indie* aún sin estar arriba del escenario. Incluso, en La Plata, las competencias musicales exigidas en el *indie* no eran las mismas que en otras escenas identificadas con la música latinoamericana, el tango, el folclore o la música contemporánea, más permeadas por criterios académicos procedentes de la Facultad de Artes. Esta misma flexibilidad estaba en la formación de los sellos, armados con muy poca financiación y riesgo, aunque sí con estudio y capacitación. Estos/as jóvenes sabían que lejos habían quedado los tiempos en que sólo podían dedicarse a la composición y la ejecución de sus obras, y, por medio de tutoriales en línea, clases en instituciones privadas, capacitaciones estatales, lecturas y conversaciones con quienes ya lo habían intentado, se formaron en la gestión de sus proyectos.

Por el otro lado, esta misma organización institucionalizó esas sociabilidades en una marca, una identidad, un sello y las puso al servicio del fortalecimiento de los proyectos musicales. A lo largo de los años, el ecosistema de los sellos se revela lo suficientemente maleable para alojar un proceso donde el “juego” y el placer de hacer música incorpora criterios asociados clásicamente a la música como trabajo. El sello se descubre compatible con el establecimiento de relaciones con otros actores, con el objetivo de obtener recursos por fuera de las redes amicales y familiares, interés que coincidió con la mayor atención estatal y comercial a este fenómeno, especialmente desde la segunda década de los 2000. De acuerdo con esta situación, incluso cuando la mayoría de los grupos no obtenían todos sus medios de vida de la música, aspiraciones muy claras de “profesionalización” comienzan a aparecer, cifradas en una mayor división del trabajo, una búsqueda de recursos e incremento de las inversiones de dinero, mejoras en el audio y la técnica, una mayor atención a la imagen de los artistas, entre otras motivaciones. Todo esto venía a complejizar la noción de independencia, que incluía ahora prácticas y relaciones con actores que generaciones previas del rock autogestionado habían conjurado y, especialmente, venía a conmover la figura y la identificación de los/as músicos. En sus perfiles se observa un descentramiento de la noción de estrella de rock que no

entiende nada de gestión y de política. En el *indie*, en este sentido, se percibe una salida de una concepción romántica del arte y de las figuras artísticas.

Hablar de música *indie* en La Plata no implica hablar sólo de apropiaciones de una serie de estilos musicales, ni de una mera modalidad independiente de la producción musical, sino de una específica forma de hacer. Para quienes forman parte de las redes del *indie* la música es una práctica que exige compromiso, a la vez que un recurso para relacionarse con otras personas y crear lazos, relaciones e instituciones. Pero ¿cuáles son las condiciones históricas que habilitaron esta forma de hacer música? Como dijimos previamente, la escena platense vio nacer y desarrollarse a algunas de las bandas más renombradas del *indie* en el país. Pero este crecimiento no implicó en el caso platense ni en ningún otro su conversión en el *mainstream* del campo del rock argentino. Al notar el crecimiento de la música producida por fuera de las grandes discográficas durante los últimos quince años, varias contribuciones (Reynolds 2009; Lamacchia 2012) resaltan la pérdida de sentido de la distinción convencional entre lo *under* y lo *mainstream*, en tanto términos polares referidos a la estructura de la industria musical. Englobando estas ideas en un argumento más general, Gallo y Semán (2016) entienden que los últimos años se ha complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, de difusión y de consumo de la música, al producirse un “desdoblamiento de las escenas musicales” que hace aparecer un pliegue en el que se articula alrededor de la música un espacio social que no existía en la época del imperio de las grandes discográficas (Gallo y Semán 2016: 22). Este intersticio es el resultado de lo que músicos/as, escuchas, periodistas y otros/as participantes del mundo musical hicieron con una serie de condiciones que no existían previamente: la pérdida de centralidad de las discográficas y la reconfiguración del mercado de la música, la irrupción de tecnologías que eliminaron o relativizaron la importancia de los intermediarios en la producción musical, las transformaciones en el uso del tiempo libre y, entre otras, los cambios en los modelos y retóricas artísticas. Siguiendo estos argumentos, podríamos decir que el *indie* en Argentina se realiza plenamente en un momento donde lo independiente no es sinónimo de marginal o subterráneo y donde las escenas de escala media se han podido desarrollar más que en el pasado. De este modo, las expresiones del *indie*, junto con otras músicas actuales en Argentina, se ubican en un espacio intermedio novedoso que articula una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. Creemos que allí radica en buena medida el éxito de su implantación.

Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas, y desde la combinación entre datos documentales y etnográficos, mostramos de manera panorámica cómo se implantaron y desarrollaron expresiones musicales identificadas con el *indie* en el área metropolitana de Buenos Aires en los últimos veinte años. Mientras a fines de la década del noventa, el *indie* aparecía como un “microcosmos” situado en la ciudad de Buenos Aires, donde la influencia

del rock angloamericano era determinante, en un escenario más reciente y luego de un largo recorrido, el término *indie* venía a reunir una corriente comparativamente más grande y heterogénea de la música argentina, pluralizada en cuanto a los estilos musicales, las escenas, los modos de hacer y las generaciones que participan. Esta corriente *indie*, de cuyas vertientes hemos analizado solo la radicada en el AMBA y específicamente la asociada a La Plata, es considerada por muchas intervenciones públicas como un vector de la transformación del rock argentino.

En la primera sección del artículo, seguimos los usos del término *indie* en los materiales documentales, referidos sobre todo al AMBA. Allí nos focalizamos en las clasificaciones negociadas y disputadas por las personas músicas, productoras, periodistas, entre otras, que componen el *indie* en esa zona. Descubrimos que la palabra *indie* viene denominando rasgos de estilo y referencias musicales bastante heterogéneos, en una pluralización y crecimiento creciente a medida que se avanza en el período en estudio. Este éxito responde al dinamismo que la categoría *indie* adquiere a nivel global acompañando el cambio tecnológico, a la necesidad de recambio y renovación del rock argentino, así como a los usos en las escenas locales. Para dar cuenta de este último punto, a nuestro juicio el más importante, dada la relevancia que en el *indie* adquiere la forma (aunque no siempre la misma) de producir, editar, gestionar, en definitiva, organizar la música, en la segunda sección de este trabajo exploramos etnográficamente el *indie* de La Plata. En esta escena central para el fenómeno más amplio, focalizamos en los sellos musicales, una reunión de personas, tecnologías y proyectos que no se identifica por cualidades exclusivamente sonoras o estilísticas y que, en su afán de producir mucho más que música y de hacerlo a partir de una red de pares, engrosa las participaciones y las adhesiones al fenómeno *indie*. Se encuentra allí un uso de la música específico con formas de producción intensivas en tecnología, sostenidas en escenas locales, descentradas de los géneros musicales en sentido musicológico clásico, interesadas tanto en la gestión como en la estética, y apoyadas sobre lazos amicales. Estas redes de pares tienen la suficiente flexibilidad para producir comunidad a la vez que negocio a pequeña y mediana escala. En estas redes se observan formas de trabajo, criterios de consagración y de procesos de profesionalización alejados tanto de los parámetros de las estrellas de la industria discográfica como del modo de trabajo autogestionado históricamente previo que “iba de los ensayos en la cochera a los *shows* en el club o el bar local” (Paz 2018: 20).

Indagar en una escena puntual no sólo permite conocer las características específicas de implantación de una expresión del *indie*, sino que tiene al menos otros dos efectos. En primer lugar, evidencia la idea que proponíamos al comienzo: no resulta productivo proponer una fórmula musicológica, estética o sociológica que englobe todas las expresiones *indies* y trate de conciliar lo inconciliable. En segundo lugar, permite dimensionar que en otras escenas de Argentina donde el término *indie* fue elevado a recurso de identificación, han tenido que producirse usos locales tan eficaces como los que apreciamos en La Plata. El caso platense (que, dada su circulación y visibilidad, probablemente pu-

do haber tenido efectos modélicos en otras escenas), es una plataforma para interrogar esos otros casos. ¿Cuáles son allí los actores claves, como en La Plata lo son los sellos? ¿Sobre qué tradiciones previas se asienta el fenómeno? ¿Qué sociabilidades alrededor de la música están involucradas? ¿De qué modos allí los/as músicos se esfuerzan por producir de una manera “independiente”? Además, ¿qué paralelismos y diferencias podemos trazar al comparar estas escenas *indies* a escala federal? ¿Y cómo dialogarían estos datos con la resignificación continua del término y su instauración a la vez como traición y promesa de algo que todavía queremos seguir llamando rock? En otras palabras, la continuación de la investigación de cada expresión *indie* puntual abonaría una comprensión más fina del *indie* en Argentina y de la renovación que en verdad implica.

Para concluir, esta renovación *indie* no es traccionada por bandas y artistas que emulan el estrellato de los grandes nombres, sino por redes apretadas de músicos/as, artistas, fotógrafos/as, periodistas, entre otras personas, que componen y graban, escuchan y difunden, presentan y venden, aman e identifican, conectan y relacionan, una música que, si pudo plantearse como novedosa frente al rock argentino previo, lo hizo no tanto gracias a una moda internacional o a una inflación terminológica, sino porque pudo hacerse presente en la vida cotidiana de miles de personas. En esa presencia, finalmente, se observa un desborde no sólo del género musical sino también de la música, por lo que su estudio podría iluminar procesos contemporáneos más amplios. En los últimos años, la juventud, aunque no solo ella, monta sus propias editoriales, productoras audiovisuales, marcas de ropa, ferias *vintage*, estudios de diseño y da cursos sobre toda cosa que se pueda aprender. De aquí en adelante, merece la pena establecer conexiones entre estos emprendimientos autónomos de producción de sentido para ponderar en qué medida el aspecto organizacional del *indie* que señalamos en los inicios se vuelve un modo de producción social más generalizado.

Referencias

Barrera Ramírez, Fernando

2017 Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial. *Cuadernos de música iberoamericana* 30:169–178.

Becker, Howard

2008 *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

2016 *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bergé, Elena y Josefina Cingolani

2016 ¿“LA PLATA CIUDAD ROCK”? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido. *Revista Planeo* 30:1–14.

Ornela Boix

Boix, Ornela

- 2017 Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música "indie" de la ciudad de La Plata (Argentina). *Papeles del CEIC* 2:1–25.
- 2020 Sellos musicales ayer y hoy: "Un comodín para decir un montón de cosas". *Revista Argentina de Estudios de Juventud* (14):1–24.

Di Cione, Lisa

- 2012 *Musicología de la producción fonográfica: Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del '80 en la Argentina*. Trabajo presentado en X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latino-Americana, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

Eseverri, Máximo

- 1998 ¿Hay, no hay, habrá alguna vez? La utopía del college argentino. *No. Página 12* (3 de noviembre). URL: <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-09/98-09-03/nota1.htm>, último acceso 01.10.2021.

Fellone, Ugo

- 2018 Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop. *Cuadernos de Etnomusicología* 12:258–282.

Fouce, Héctor y Fernán Del Val

- 2016 De la apatía a la indignación: Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *Methados* 4(1):58–72.

Frith, Simon

- 2014 *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

Gallo, Guadalupe y Pablo Semán

- 2009 "Superficies de placer": sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. *Cuestiones de Sociología* 5-6:123–142.
- 2016 Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En: Guadalupe Gallo y Pablo Semán (eds.), *Gestionar, mezclar, habitar*, pp. 15–69. Buenos Aires: Gorla - EPC.

González, Julia

- 2007 La última escena: Este es el nuevo rock argentino. *No. Página 12* (12 de julio). URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2880-2007-07-12.html>, último acceso 01.10.2021.

Hesmondhalgh, David

- 1999 Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies* 13(1):34–61.

Igarzábal, Nicolás

- 2018 *Más o menos bien: el indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Karush, Matthew

2019 *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kruse, Holly

1993 Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music* 12(1):33–41.

Lamacchia, María Claudia

2012 *Otro cantar: La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

López, Vanina Soledad

2017 Itinerarios del underground porteño de los 80: una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989). Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

Mallaviabarrena, Sofía

2020 “Hice mi propio soundtrack de la ruptura”: vinculaciones de jóvenes mujeres con la música indie en la ciudad de Buenos Aires (2018-2019). Tesis de grado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Ministerio de Gobierno. Unidad de Proyectos Especiales para el Área Metropolitana de Buenos Aires

2020 *¿Qué es AMBA? El área metropolitana de Buenos Aires*. URL: <https://www.buenosaires.gob.ar/gobierno/unidades%20de%20proyectos%20especiales%20y%20puerto/que-es-amba>, último acceso 01.10.2021.

Pairone, Juan Manuel

2019 Cómo se forjó la nueva escuela de la canción argentina. *Billboard* 26 de diciembre de 2019. URL: <https://billboard.com.ar/como-se-forjo-la-nueva-escuela-de-la-cancion-argentina/>, último acceso: 30 de abril de 2021.

Palmerio, César

2005 *La Industria Del Disco: Economía de las PyMEs de la Industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Investigaciones OIC, Secretaria de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

Pauls, Alan

2000 ¿Por qué no ser un Jedi? Suplemento Especial. *Página 12* Decimotercer aniversario(26 de mayo). URL: <https://www.pagina12.com.ar/especiales/13aniversario/nota18.htm>, último acceso 01.10.2021.

Paz, Luis

2018 *Fábrica de música: Ideas, escenas y testimonios de una década de transformaciones*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Estudio Urbano.

Peña Boerio, Victoria

2010 Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires. Tesis de grado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Plotkin, Pablo

1999 La música que no escuchan todos. *No. Página 12* (11 de noviembre). URL: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-11/99-11-11/NOTA1.HTM>, último acceso 01.10.2021.

2000 Dos recetas magistrales para combatir la mediocridad del rock argentino 2000. *No. Página 12* (21 de septiembre). URL: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/no/00-09/00-09-21/nota2.htm>, último acceso 01.10.2021.

2001 Fernando Ruiz Díaz, ex electricista, estrella de la década del '00: "con el rock, es muy fácil que te pierdas". *No. Página 12* (8 de marzo). URL: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-03/01-03-08/nota1.htm>, último acceso 01.10.2021.

Reynolds, Simon

1986 Against Health and Efficiency: Independent Music in the 1980s. En: Angela McRobbie (ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*, pp. 245–255. Londres: Youth Questions, Palgrave Macmillan.

2009 *Después del rock: Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Schanton, Pablo

2002 Malkmus: ¿Por qué estás tan distante? *Clarín* (30 de abril). URL: https://www.clarin.com/extrashow/malkmusdistante_0_rJX1RQBgCtg.html, último acceso 4 de agosto de 2021.

2020 "Volvíamos para ser mujeres": La interpelación del feminismo al rock argentino. *Revista Otra Parte*. URL: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/volvimos-para-ser-mujeres-la-interpelacion-del-feminismo-al-rock-argentino/>, último acceso 01.10.2021.

Semán, Pablo

2006 El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular. En: Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, pp. 197–228. Buenos Aires: Biblos.

2016 Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. *Estudios sociológicos* XXIV(100):1–40.