

Músicos/as y agentes estatales disputando política cultural en el circuito de rock de la ciudad de La Plata

Musicians and state agents disputing cultural policy in the rock circuit of La Plata city

Josefina Cingolani

<https://orcid.org/0000-0002-7092-9910>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad, Facultad de Trabajo Social,
Universidad Nacional de La Plata
cingolanijosefina@gmail.com

Fecha de envío: 18 de agosto de 2020. Fecha de dictamen: 26 de mayo de 2021. Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2021.

Resumen

El vínculo entre músicos/as de rock y agencias estatales ha sido en nuestro país históricamente dinámico, intermitente, cambiante. Un clima de época iniciado en los años 2000, tanto en Argentina como en Latinoamérica, caracterizado por demandas de políticas culturales democrático-participativas, se tradujo en una modificación en el vínculo entre hacedores culturales y agentes estatales. Buscando contribuir al debate en torno al diseño e implementación de estas políticas, este artículo tiene como objetivo analizar las lógicas, las legitimidades y las disputas existentes en el vínculo entre músicos/as de rock de la ciudad de La Plata y agencias estatales locales. Para ello, partiremos de un conjunto de políticas culturales que tuvo lugar durante 2016 y 2017 que permitió ver procesos de articulación entre ambos actores, así como instancias de tensión, consenso y reposicionamiento. La investigación se desarrolló en base a una estrategia metodológica de tipo cualitativa, aplicando distintas técnicas de recolección y producción de datos, como entrevistas en profundidad, observación participante, cartografía, sombreado (Jirón, 2012) y relevamiento y análisis de fuentes primarias y secundarias.

Abstract

The relationship between rock musicians and state agencies has been in our country historically dynamic, intermittent changeable. An epochal climate that began in the years 2000, both in Argentina and Latin America, characterized by demands for democratic-participatory cultural policies, resulted in a change in the link between cultural makers and state agents. Looking to contribute to the debate around the design and implementation of these policies, this article aims to analyze the logics, legitimacies, and existing disputes in the relationship between rock musicians from the city of La Plata and local state agencies. To do this, we will start from a set of cultural policies that took place during 2016 and 2017 that allowed us to see articulation processes between both actors, as well as instances of tension, consensus and repositioning. The research was developed based on a qualitative methodological strategy, applying different data collection and production techniques, such as in-depth interviews, participant observation, cartography, shadowing (Jirón, 2012) and survey and analysis of primary and secondary sources.

Palabras clave: Políticas culturales; Rock; Agentes estatales; Disputas; Participación.

Keywords: Cultural policies; Rock; State agents; Disputes; Participation.

Introducción

El vínculo entre el rock nacional y el poder político en Argentina ha sido, desde sus inicios, dinámico, ambiguo, conflictivo e intermitente. Como han mostrado los trabajos de numerosos investigadores/as, como las producciones pioneras de Jelin (1985), Vila (1985 y 1987) y Alabarces (1995), a las que les siguieron las investigaciones de Svampa (2000), Pujol (2002, 2005, 2007a, 2007b y 2012), Semán (2006a y 2006b), Semán y Vila (1999 y 2008), y un tercer grupo de producciones más contemporáneas entre las que se encuentran las de Quiña (2012a, 2012b, 2013 y 2014), Lamacchia (2012), Manzano (2012, 2014 y 2015), Delgado (2015), Provéndola (2015) y Saponara Spinetta (2016 y 2018), las preguntas por esta relación han sido una preocupación constante en las Ciencias Sociales.

A grandes rasgos, podemos afirmar que la literatura previa a la primera década del 2000 mostraba un vínculo problemático entre estos dos actores. Como sostiene Lamacchia (2012), hasta entrada esa década no existían en Argentina políticas públicas frecuentes que tuviesen a la música —y en particular a la música independiente— como foco de interés. Hasta ese momento, los agentes estatales aparecían en los discursos de los músicos/as ocupando el rol de vacío; y para el caso del rock, conformaban ese otro disponible para confrontar. En este sentido, la autora afirma que en ese contexto hubiera sido extraño imaginar a músicos/as reclamándole intervención al Estado.

Así, en los primeros años de esa década, ese vínculo asiste a modificaciones. Podemos situar como punto de inflexión la reunión sucedida en abril de 2006, cuando alrededor de 800 músicos/as acuerdan unánimemente oponerse a la Ley del Ejecutante Musical¹ hasta entonces vigente y empezar a trabajar en una nueva ley, que será finalmente sancionada en 2012 y promulgada en 2017, en el Senado de la Nación, bajo el nombre de Ley Nacional de la Música².

Los gobiernos de gestión kirchnerista³ en Argentina, en sintonía con diversos procesos políticos a nivel latinoamericano, habilitaron en nuestro país un viraje hacia otra conceptualización del rol del Estado con respecto a la cultura, así como el planteo de un abordaje de las políticas culturales desde un enfoque democrático-participativo. Infantino (2019: 274) sostiene que para esa época diversos procesos políticos, que marcaron a la región en términos de propuestas democráticas participativas, de ampliación de derechos y con fuertes discursos de cuestionamiento al modelo neoliberal imperante en contextos precedentes, fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado: “Este contexto, con sus complejidades y limitaciones, habilitó imaginar / visibilizar al Estado como agente garante de derechos para diversos colectivos sociales [...], como agente al que se le podía y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos”.

Este cambio histórico también tiene su correlato en varias investigaciones del campo de estudios de las Ciencias Sociales, ilustrando, al menos, instancias de diálogo entre los/as músicos/as y los agentes estatales, hasta entonces impensadas. Lamacchia (2012), Provéndola (2015) y Saponara Spinetta (2016 y 2018), entre otros, sostienen que el acercamiento entre músicos/as y la gestión kirchnerista propició un marco de posibilidades para que la desconfianza de los músicos/as hacia lo estatal disminuyera.

Nos encontramos, entonces, en este escenario concreto en el que, luego de décadas, se consigue que el Estado se interrogue por —y participe de— la situación de los/as músicos/as. Para algunos de los autores mencionados, este hecho generó no solo un acercamiento entre los/as rockeros/as y el Estado, sino la disminución de la desconfianza de los músicos/as hacia los agentes estatales.

Enmarcados en este escenario, nos proponemos en este artículo analizar el vínculo entre músicos/as de rock de la ciudad de La Plata y agentes estatales, atendiendo particularmente a un conjunto de políticas culturales impulsadas por ambos actores en el período de estudio mencionado. Es de interés indagar las cambiantes y múltiples posiciones que ambos actores adoptan en un contexto caracterizado por la bibliografía especializada como de mayor diálogo y confianza.

Entenderemos por políticas culturales, siguiendo a García Canclini (1987: 26), a las “intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”. Esta definición comprende a las políticas culturales como acciones desarrolladas por el Estado, pero también por otros actores de la sociedad. Frente a perspectivas que reservan el término para referir únicamente a la esfera estatal, como la de Barbosa Lima (2014), entendemos, en consonancia con Crespo, Morel y Ondelj (2015), que las políticas culturales configuran un espacio público en el que se intersecan intereses y lógicas disímiles, constituyendo un terreno fértil para la producción de legitimidades y para el procesamiento de disputas entre diferentes actores sociales.

Alineados con estas perspectivas, nos interesa analizar las lógicas, las legitimidades, los posicionamientos, las tensiones y las disputas existentes en el vínculo entre músicos/as de rock y agentes estatales en la ciudad de La Plata. Con este objetivo, organizaremos el escrito del siguiente modo. En primer lugar, desarrollaremos la metodología utilizada en la investigación; en segundo lugar, nos dedicaremos a historizar el vínculo entre músicos/as de rock y agentes estatales en la ciudad, para luego abordar y analizar esa relación a partir de dos casos en particular: el festival oficial “Provincia Emergente” y la respuesta de un grupo músicos/as por un lado, y los festejos del aniversario de la ciudad por el otro. Por último, presentaremos algunos puntos para pensar este vínculo más allá de los casos aquí tratados.

Simultáneo: construir el objeto y sumergirse en él

Si bien podemos afirmar que la investigación fue abordada a partir de metodología cualitativa (Hernández Sampieri, 2006), se ha asumido una postura indisciplinada (Arias y López, 2016) con respecto tanto a la construcción del objeto como a la metodología utilizada: fue necesario romper las fronteras entre las distintas disciplinas científicas y repensar interconexiones.

Al no contar con una totalidad *a priori*, la investigación consistió —siguiendo a Magnani (2002)— en reponerla a partir del conocimiento de la experiencia social de los actores que, en sus prácticas cotidianas, (re) construyen —muchas veces, de manera conflictiva— los límites de dicha totalidad —en este caso, el circuito de rock de la ciudad de La Plata para el período 2013-2018. En esta línea, el trabajo de campo fue desarrollado en distintas etapas⁴, aplicando distintas técnicas de producción de datos que presentamos seguidamente.

Realizamos la reconstrucción del soporte espacial con el objetivo de obtener un mapa del circuito de rock platense. No solo haciendo un relevamiento de los lugares en donde se materializaba el rock local (bares, teatros y espacios públicos en donde los grupos realizaban shows o festivales, salas de ensayo y radios), sino poniendo en juego estos datos recogidos con categorías analíticas que nos permitieran pensar el vínculo entre las prácticas culturales y el espacio urbano (Magnani, 2002). Con esta tarea se buscó reconstruir el mapa de esta práctica cultural para analizar, entre otras cosas, la relación entre rock y ciudad. Esto nos permitió visualizar que los distintos actores del circuito (músicos/as, cronistas, gestores/as culturales, agentes estatales), así como en determinados momentos compartían puntos de encuentro, en otros se disputaban la apropiación y reapropiación de determinados espacios ligando sus historias y relatos a la materialidad de sus prácticas. Esta etapa fue central para la construcción del objeto de estudio: el circuito no fue construido *a priori*, sino que, como sostiene Magnani (2002 y 2014), se trató de una decisión del investigador teniendo en cuenta diferentes criterios ponderados durante la investigación.

Utilizamos este recurso de la cartografía sabiendo que, si bien su uso transmite estabilidad y fijación, nos servimos de un repertorio de categorías⁵ que habilitaron pensar en conexiones, itinerarios y redes. Por lo que su uso no implicó que pensemos al circuito como estático e inmutable. Buscando acceder a estos movimientos, utilizamos la técnica de *sombreo* (Jirón, 2012) realizando recorridos que acompañan a los/as músicos/as en sus trayectos cotidianos, buscando reconstruir sus andares,

acoplándonos a un día de su vida cotidiana. Estos itinerarios fueron realizados a veces durante la noche en la previa del show y a la salida posterior al recital, otras durante todo el día, pudiendo acompañarlos a realizar otras actividades que sobrepasaban la ejecución musical.

También realizamos entrevistas en profundidad (Guber, 2011), constituyéndose en referencia empírica músicos/as integrantes de bandas de rock de la ciudad, periodistas y cronistas de medios locales, gestores culturales y organizadores de eventos. Las bandas de rock local fueron seleccionadas utilizando diversos criterios (antigüedad, convocatoria, autoidentificación, circulación, entre otras) mediante los cuales buscamos que nuestra selección contemple la variabilidad y heterogeneidad. En estas entrevistas nos enfocamos en reconstruir las trayectorias sociales de los/as entrevistados/as, la historia de sus grupos musicales, sus modos de trabajo, así como sus vínculos con otros grupos musicales de la ciudad, con radios, bares, teatros, instituciones y agentes estatales.

Otra de las etapas del trabajo de campo consistió en el relevamiento y análisis de distintas fuentes, especialmente en la prensa escrita (aunque también se analizaron notas en programas radiales, foros, páginas web, redes sociales y material audiovisual). Esta tarea fue central para el análisis que aquí presentamos, ya que nos permitió realizar un rastreo de la vinculación entre el rock y los agentes estatales en la ciudad, así como conocer los posicionamientos públicos de grupos de músicos/as frente a la realización de eventos o fomento de políticas culturales, así como acceder a sus lineamientos.

Por último, durante todo el período de investigación realizamos observación participante (Guber, 2009). De este modo, se acudió a los ámbitos donde los actores se desenvolvían, como shows, ensayos, festivales, grabaciones, fiestas y otros espacios de sociabilidad. Si bien en un primer momento esta tarea tuvo un carácter más exploratorio, luego fue más focalizada, asistiendo solo a lugares específicos a observar espectáculos y realizando un seguimiento de ciertos festivales o encuentros.

De este modo, el *corpus* de datos se constituyó con los materiales obtenidos del relevamiento de fuentes escritas y visuales, con los registros de las observaciones y los recorridos compartidos, con el mapeo y con los discursos de los/as entrevistados/as. Para el análisis de los datos se utilizaron herramientas del análisis del discurso, construcción de matrices de datos para el análisis de fuentes y producción de cartografías para reponer interacciones en el espacio. Finalmente,

realizamos un análisis comparativo y contrastativo entre los materiales identificando consonancias y contrapuntos que habilitaron la interpretación. En particular, para el análisis de las políticas culturales, asumimos, en consonancia con Morel (2015), un abordaje antropológico que entiende que se deben abandonar los análisis desde arriba por otro que ponga énfasis en las interrelaciones. Como sostiene el autor, en vez de enfocarnos en cómo las políticas y las instituciones estatales construyen ciertas representaciones y definen determinadas identidades y prácticas como legítimas, buscamos analizar el modo en que se interrelacionan entre sí las acciones emprendidas desde las agencias estatales con las actuaciones de otros actores involucrados en estas políticas.

Un vínculo con historia

Situamos los orígenes del rock en La Plata en la década de 1970, aunque el crecimiento del circuito local se logra visibilizar varios años después, en consonancia con lo que sucede para el rock nacional en general. Si bien, ya en los 80 se habla de un “rock platense”, es en la década de 1990 cuando, un conjunto de variados factores⁶ generan un clima de época que posibilita la mayor circulación de la expresión.

Una de las imágenes disponibles sobre la ciudad de La Plata la define como una ciudad rockera (Cingolani, 2019 y 2020). Entre otras cosas, ese imaginario se vincula a que la ciudad fue un semillero de bandas que, con el paso del tiempo, fueron reconocidas a mayor escala. Por un lado *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, y por el otro lado *Virus*, dos bandas nacidas entre los 70 y 80 que gestarían dos vertientes estéticas disímiles que marcarían profundamente a las generaciones venideras.

A medida que el circuito local fue creciendo, con el paso de los años las producciones académicas, revistas especializadas y programas radiales se fueron haciendo eco y mostraron también un notable incremento, al tiempo que se observaba un interés particular en el rock platense. Como sostiene Zabiuk (2009), circulaba una pregunta que enunciaba si había algo en el territorio platense que le hubiese dado una particularidad al rock.

Actualmente el circuito de rock platense puede pensarse como una red multidisciplinaria de relaciones de consenso y disputa habitada por músicos/as, periodistas, empresarios/as, agentes estatales y gestores/as culturales. Se estima que actualmente 800 bandas se encuentran en actividad, incluyendo desde las más

pequeñas hasta aquellas de mediana convocatoria y las consolidadas o en proceso de expansión. 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.

Dentro del circuito los agentes estatales tienen un gran protagonismo, se muestran activos e interesados en participar (Cingolani, 2019). Como ya señalamos, un clima de época iniciado en los años 2000, tanto en nuestro país como en Latinoamérica, caracterizado por demandas de políticas democrático-participativas, se tradujo en una modificación del vínculo entre hacedores culturales y agentes estatales. En particular, los/as músicos/as de rock comenzaron a pensar a los agentes estatales como actores posibles con quienes articular y dialogar. Sin embargo, esto no significa la no vinculación en décadas anteriores. Tanto a nivel nacional⁷ como para la ciudad de La Plata, hay numerosos antecedentes de esta relación. Para nuestro caso, podemos decir que se encuentran registros de actividades vinculadas al rock en los 80, como por ejemplo recitales realizados en el espacio público (Fito Páez en 1988, bandas locales también hacia finales de la década). En estos eventos el municipio estuvo involucrado, al menos, cediendo el permiso para la utilización de los espacios verdes. Otro acontecimiento tuvo lugar en 1989 en una plaza céntrica, para el cierre de campaña de Angeloz (candidato a presidente de la Nación de la UCR para las elecciones), en donde se presentaron numerosos/as músicos/as entre los que estaban Patricia Sosa y Los Pericos. Aquí el municipio, en manos de una gestión radical, además de ceder los permisos correspondientes, prestó el Palacio Municipal para que se improvisaran camarines. En los 90 comienza a profundizarse este vínculo, principalmente a partir de la celebración de los aniversarios de la ciudad⁸ cada 19 de noviembre que, a partir de 1992, consistió en realizar festivales musicales, con bandas de rock como invitadas. Avanzada la década, este evento comenzó a convocar a bandas de rock de la ciudad, invitadas a realizar sus shows en horarios de la tarde, alejados de la agrupación musical protagonista que cerraba el evento por la noche, cuando acudían más espectadores.

Lo cierto es que, desde la década del 2000, la relación entre el rock local y el agente estatal municipal se vio profundizada, al tiempo que se puede vislumbrar el interés del Estado municipal por mantenerse activo en este vínculo. Para 2000, la editorial oficial del municipio edita un libro titulado *Rock versión tinta. Antología del rock platense de los '90*. En 2005, se aprobó la Ordenanza N° 9.933 que establecía

crear en el Área de Cultura de la Municipalidad, un Museo y Archivo de Rock Nacional que contaría con registros escritos, de audio y visuales de los distintos grupos de rock, referido a su origen y desarrollo en La Plata⁹. A partir de 2010, se comienzan a realizar con cierta periodicidad un conjunto de actividades desplegadas desde la Dirección de Juventud de la Municipalidad, como recitales, ferias de discos y sellos discográficos independientes y festivales, entre los que podemos mencionar *Ciudad Abierta*, *Ciberbia*, *Los Siete Sellos del Fin del Mundo*, *Festival Arte Joven* y *el Festival La Plata Sound*.

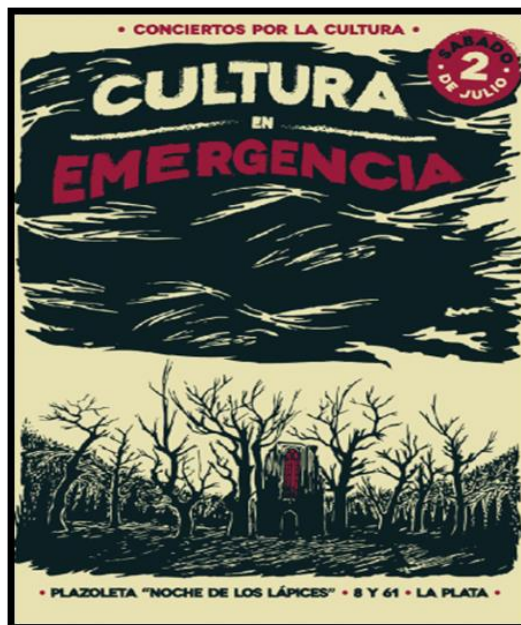
Para el período que comprende este artículo, además de la clásica celebración musical para el aniversario de la ciudad, podemos mencionar otra serie de eventos. Uno de ellos, inaugurado a mediados de 2014 y realizado anualmente, fue el concurso llamado “Vamos las bandas”, en donde, si bien convocaba a bandas de diversos géneros, el rock era el protagonista. El premio para la banda de rock ganadora consistía en ser telonero del grupo musical que cerraba el festival el 19 de noviembre en el festejo aniversario de la ciudad¹⁰. Por otro lado, en 2016 tuvo inicio “La Plata Ciudad Rock”, una política cultural impulsada por la Municipalidad bajo una nueva gestión¹¹, que se proponía acompañar una serie de recitales masivos de bandas internacionales (*The Rolling Stones*, *Coldplay*) con algunas bandas de rock local. Sin embargo, las bandas eran elegidas mediante un sorteo y se les ofrecía tocar en distintas plazas de la ciudad durante la tarde (alejadas espacial y temporalmente de donde se realizaría el gran recital). Además, ese mismo año comenzó a realizarse el reconocido festival “Provincia Emergente”, que tiene una estructura similar a los megafestivales organizados por empresas, como el *Pepsi Music* o el *Quilmes Rock*. Aquí, el agente estatal municipal cumplió la función de coorganizador, acompañando al gobierno provincial. Este festival reúne diferentes disciplinas artísticas, entre ellas la música, y algunas de las bandas convocadas pertenecen al circuito de rock de la ciudad. Este mismo año, unos meses antes, el Concejo Deliberante, mediante el decreto N° 138, declaró de Interés Artístico Municipal el recital de una banda, *La Cumparsita Rock 72*, que se realizaría en un microestadio en el marco del festejo de su 15° aniversario. Luego, en 2017, la editorial oficial del municipio editó *Rock versión tinta. Volumen II*, continuación del editado en 2000. Asimismo, otro factor a destacar es que la Municipalidad posee una frecuencia radial destinada exclusivamente al rock de la ciudad. *Radio Vértice* es otro de los espacios desde donde el municipio organiza festivales, eventos, transmisiones especiales, entre otras cosas.

Podemos ver entonces que el agente estatal municipal no solo se ha interesado por el rock local sino que ha propiciado y/o participado de diferentes acciones, contribuyendo ampliamente a alimentar el imaginario sobre La Plata como ciudad rockera. Desde este marco, en las siguientes dos secciones abordaremos los casos del festival “Provincia Emergente” y el encuentro “Cultura en Emergencia”, por un lado; y la celebración del aniversario de la ciudad, por otro, en busca de analizar las lógicas, dinámicas y posicionamientos que músicos/as y agentes estatales asumen, así como sus estrategias y discursos frente a distintas situaciones.

¿Cultura emergente o cultura en emergencia?

El festival “Provincia Emergente”, realizado en 2016 y 2017, fue organizado conjuntamente entre agentes estatales municipales y provinciales. La Municipalidad de La Plata se ocupó de la convocatoria a artistas locales, de la difusión y del operativo de seguridad. El anuncio de su primera edición en 2016 se dio en contexto particular: ese año había sido, para el circuito musical de la ciudad de La Plata, un período atestado de clausuras y cierre de espacios. En especial para el rock, que vio inhabilitados sitios nodales para el desarrollo de su actividad. Ante la noticia de la realización del festival en este marco de clausuras, un grupo de músicos/as que ya venía realizando reclamos junto a periodistas, gestores/as y trabajadores/as culturales, lanzaron la invitación a un encuentro llamado “Cultura en Emergencia”.

Figura N°1: Flyer de difusión del evento Cultura en Emergencia.



Fuente: <http://www.telam.com.ar/notas/201606/153348-festival-provincia-emergente-cine.html>

Se realizaría¹² en días cercanos al evento oficial, en la Plazoleta Noche de los Lápices¹³, y participarían diversas bandas de rock local. El anuncio fue acompañado por un comunicado en donde los/as músicos/as expresaban su posición. Estaba compuesto por varios puntos:

“[...] no rechazamos al Provincia Emergente; al contrario, nos parece bien que se haga y muchas bandas amigas van a participar de él. Simplemente desistimos de participar, luego de recibir invitaciones, porque hay una visión utilitaria que atenta contra espacios vitales para el desarrollo de proyectos autogestionados y alternativos”.

“[...] En este momento en el que hay muchos centros culturales y espacios culturales en riesgo, que están bajo amenaza de clausura nos pareció correcto que con esta situación como marco, estar del lado de la cultura independiente y autogestionada”.

“[...] Queremos que haya cientos o miles de festivales, no es un rechazo al Emergente, nos parece bien que se organice, pero debe entenderse que la Cultura, tal como la entendieron los grandes hombres es: un hombre tocando la guitarra para miles, para generar que esos miles de espectadores busquen tocar la guitarra o nazcan actores, dramaturgos, pintores o escritores”.

“[...] Acá parece que hay una idea marketinera que es la de una persona tocando la guitarra para miles, pero si cerrás todos los centros culturales y los pubs, luego esos miles no podrán tocar la guitarra, es decir no podrán seguir generando cultura”.

“[El festival organizado por los/as músicos/as...] es un modo de convocar fuerzas de otras disciplinas y espacios culturales para dar visibilidad y legitimidad a un modo de entender el arte como bien cultural y no como simple entretenimiento. El Estado no solo debe articular y habilitar canales propios, sino garantizar la producción desde espacios alternativos, autónomos e independientes. Discrepamos con una concepción utilitaria de la cultura y promovemos el concepto de bien cultural”.

“[...] Estamos a favor de la intervención del Estado en la producción, el fomento y la difusión de la cultura, estamos a favor de que el Estado proteja a las industrias culturales, por eso queremos visibilizar otras formas de construcciones culturales”.

“[...] en este momento nos necesitan más otros espacios, espacios donde surgimos y de donde venimos [...] este es un colectivo cultura, no un colectivo político partidario, no hay ninguna bandera política detrás de esta decisión”. (Puntos del comunicado, extraídos de <http://www.telam.com.ar/notas/201606/153348-festival-provincia-emergente-cine.html>.)

Del comunicado de los artistas se desprenden varios puntos de interés para pensar la relación entre músicos/as y el agente estatal municipal, pero también el vínculo más amplio entre “cultura” y agencias estatales.

Como se puede ver en el manifiesto, los artistas promueven una cultura independiente, autogestiva y alternativa. Con respecto a la independencia en el rock, Quiña (2014) sostiene que si bien el dilema entre lo comercial y lo independiente lo acompañó desde sus inicios, hace un tiempo la música independiente ha dejado de ceñirse al género rock para constituirse cada vez más en una manera de hacer música popular referida a lo genuino y lo auténtico, en distinción a lo comercial. Por su parte, Hantouch y Sánchez Salinas (2018) sostienen que la noción de independencia ilumina procesos variados que en algunos casos refieren al vínculo con el Estado y los niveles de autonomía de los actores, y en otros al carácter autogestivo de sus proyectos, también a los circuitos de producción en los que se inscriben o al carácter de informalidad de la actividad laboral. En esta línea, si bien desde los estudios sociales de la música se ha contribuido a estudiar la noción de independencia (Lunardelli, 2002; Ochoa, 2003; Corti, 2007 y 2009; Vecino, 2011; Lamacchia, 2012; Quiña, 2009, 2012a, 2012b y 2014; Boix, 2015), coincidimos con Lamacchia (2012: 122) en que “el concepto independiente es una categoría que se va construyendo socialmente de acuerdo a los actores y a las relaciones de poder que se establecen dentro del espacio musical”. Y en ese sentido, como sostiene Boix (2015: 124), “no es posible presentar la independencia como categoría aporética, desde la suposición de que es

posible aislar algún valor que la definiría”.

Analizando el comunicado podemos ver, tal como señala Mercado (2018: 191) para el caso del teatro comunitario porteño, que la autogestión aparece como una reivindicación vinculada principalmente a un deseo de independencia, y en medio de un pedido al Estado basado en que este debe apoyar las prácticas culturales realizadas de manera autogestiva “porque se trata de espacios que generan circuitos alternativos de consumo y producción cultural, descentralizando la oferta [...]”. En nuestro caso también aparece la idea de independencia ligada a la autogestión, pero se agrega la vinculación con lo alternativo configurando una tríada relacional que ubica al Estado como un otro al que se le exige que implemente estrategias para dar lugar a las propuestas de los/as artistas. Es decir, es fundamental entender esta trama relacional en tanto no se le exige al Estado que impulse o genere políticas culturales propias en torno a la música, sino que apoye el circuito alternativo que corre por fuera del canal oficial. En este sentido, aparece el reclamo por la visibilización, exigiéndole al agente estatal que apoye y dé legitimidad a los eventos, propuestas y modos de producción, difusión y ejecución de la música en los que estos/as artistas se encuentran posicionados, exigiendo reconocimiento y legitimidad.

Del Mármol, Magri y Sáez (2014: s-p) sostienen que, para la escena artística platense, lo independiente refiere a un alejamiento de lo estatal, pero sobre todo de las grandes corporaciones, garantizando “una libertad estética respecto de los condicionamientos que implicaría la vinculación con determinados sellos discográficos o la persecución de objetivos que antepongan los fines económicos a la búsqueda artística”. Por su parte, Boix (2015: 123) también vincula la idea de independencia con la desvinculación de las grandes corporaciones, pero enfatiza que para estos/as músicos/as que se identifican con la independencia, la idea aparece contrapuesta a lo *mainstream*, a los grandes medios y gustos masivos: “Por lo general, esta distinción implica un contraste moral, donde lo independiente es siempre creativo, puro y democrático frente a lo pretendidamente estandarizado, corrompido y oligárquico”. Asimismo, la autora sostiene que la independencia aparece asociada a la idea de libertad, “no tanto a la estética, sino a la de hacer las cosas del modo en que quieren, a partir de «las propias reglas»” (Boix, 2015: 126).

En el comunicado de los/as músicos/as, la proclama por la independencia aparece fuertemente ligada al Estado, aunque aparecen allí representaciones de un agente estatal que asumiría características vinculadas a las grandes corporaciones

empresarias, como la masividad, lo superficial y lo estandarizado, entre otras. Se exige entonces la presencia estatal, pero principalmente en forma de apoyo y criticando el uso instrumental de la cultura, pidiéndole al agente estatal que garantice la expresión del circuito independiente existente. En este sentido, no se plantea una autonomía absoluta, sino una autonomía relativa, en donde los/as artistas se encargarían de diseñar las propuestas y el Estado debería apoyar esas iniciativas utilizando diferentes recursos. En este sentido, Infantino (2019: 275) sostiene que se le reclama al Estado que “no debería detentar la exclusividad en la formulación de políticas culturales, sino que tendría que ocupar un rol de promotor y regulador [...]” en donde los/as protagonistas de las prácticas culturales a ser promovidas ya no serían considerados como objetos o destinatarios, sino como sus formuladores y ejecutores, a través de un modelo participativo y compartido de gestión que contemple actores e intereses diversos.

Como expresan los artistas en el comunicado, para ellos la cultura debe tener carácter de multiplicadora, no ser marketinera, ni utilitaria, ni un mero entretenimiento; y en contraposición, proponen entender el arte como un bien cultural. Sin embargo, a pesar de esta idea de una cultura no utilitaria, exigen que el Estado financie, apoye y fomente sus propuestas estéticas, y que responda con políticas a demandas de promoción, difusión y reconocimiento (material y simbólico) de sus propias prácticas culturales. Así, la noción de independencia no solo es puesta en juego para exigir apoyo material, sino como una forma de disputar capital simbólico. Porque si bien los actores reclaman a los agentes estatales por la clausura de sitios y la falta de políticas para garantizar la apertura y vigencia de los espacios culturales, también les exigen reconocimiento, apoyo y legitimación del circuito alternativo del que ellos participan. De este modo, el reclamo hacia las agencias estatales se compone de una exigencia por la existencia de políticas culturales que deberían considerar las propuestas que este colectivo de artistas viene desarrollando. Como sostiene Infantino (2019), la autogestión y la independencia siguen siendo banderas que caracterizan ciertas formas culturales, pero actualmente se significan expandiendo su alcance, demandando una actuación diferencial por parte del Estado. Entonces, no es cualquier política cultural la que se demanda, sino una política que podemos enmarcar en el paradigma que las nombra como democrático participativas (Bayardo, 2008; Monsalvo, 2017), que visibilice, reconozca y permita gestionar la existencia de estas actividades llevadas adelante por los/as propios/as músicos/as.

Al año siguiente, en la edición del festival “Provincia Emergente” 2017, el evento volvió a realizarse bajo la misma modalidad. Para el caso del rock, dentro de las bandas convocadas estuvieron algunas reconocidas a nivel nacional y también participaron bandas de rock local. Sin embargo, en esta oportunidad los/as músicos/as, gestores/as y periodistas no organizaron como el año anterior un “contra festival”, sino que algunos músicos eligieron manifestarse desde el propio escenario del “Provincia Emergente”. De este modo, por ejemplo, los músicos de *Castañas de Cajú*¹⁴, realizaron su show con un vestuario particular: vistieron guardapolvos en apoyo a la lucha docente que se estaba llevando adelante en medio de un conflicto salarial. Además, intervinieron el *flyer* oficial de difusión con la leyenda “Anoche llevamos la lucha docente al escenario del Emergente. «Docente luchando también está enseñando»”, como señalaron en la *fan page* de la banda (<https://www.facebook.com/cdecaju>).

Figura N° 2: Flyer oficial de difusión del evento, intervenido y compartido por los músicos de *Castañas de Cajú*.



Si bien los músicos no realizaron desde el escenario un reclamo en torno a la cuestión cultural, al cierre de espacios y a la falta de fomento estatal en el área, ocuparon el estrado llevando una consigna de lucha en torno a una problemática social, mostrando que aceptaban participar, pero se posicionaban ante los agentes estatales provinciales

por la situación que estaban atravesando los docentes de la Provincia de Buenos Aires. En este sentido, comparando las repercusiones de ambas ediciones del festival “Provincia Emergente”, se observa un cambio y un reposicionamiento de algunos grupos musicales. Pudimos observar que frente a una nueva edición la banda *Castañas de Cajú* eligió participar; pero lejos de querer que eso fuera leído como un gesto de confianza a la gestión, se posicionaron desde el reclamo.

¿Dónde está el rock en la ciudad del rock?

La celebración del aniversario de la ciudad constituye una de las políticas que cada año organiza el gobierno municipal en donde se convoca a participar a las bandas de diferentes géneros. Si bien este evento ha ido variando sus formatos y los sitios donde se realiza, el rock platense siempre ha sido convocado. Más allá de que en la celebración de 2017 el rock haya predominado en comparación con otros géneros, ese año el festejo coincidió con la conmemoración de los 50 años del rock nacional y el gobierno local lanzó la promoción del festejo enmarcado en ese homenaje. Así, este aniversario tenía una particularidad: el evento se centraría en celebrar al rock del país. De este modo, el municipio anunció la realización de un show con la participación de Lali Espósito, Soledad Pastorutti, Pedro Aznar y Agapornis. Al mismo tiempo, se lanzó la convocatoria para la selección de seis bandas platenses que participarían en esa ocasión: dos bandas para los géneros rock, pop, funk, punk y ritmos afines; dos para los rubros de cumbia, reggaetón, latino y ritmos afines; y dos en el rubro folklore y tango.

Ante esta convocatoria, los reclamos y quejas de músicos/as no tardaron en llegar. Por un lado, planteaban estar disconformes con los/as artistas invitados/as para la celebración: el único que no fue criticado fue Pedro Aznar, músico identificado con el rock. Sin embargo, la presencia de una representante del folklore como Soledad Pastorutti, de una joven mujer figura del pop como Lali Espósito y de Agapornis, una banda de *covers* escuchada por sectores medios y altos de la población, generó mucho enojo en los/as músicos/as. Además, la participación de bandas de rock local seleccionadas se vería reducida a dos, al igual que para otros géneros. Resultaba llamativo que en la “ciudad rockera”, que se proponía homenajear al rock del país, el género en cuestión tuviera tan poco espacio.

Por otro lado, los/as músicos/as integrantes del circuito de rock local, pero también gestores/as, periodistas, públicos y otros actores mostraron indignación no

solo por el lugar marginal que se le ofrecía al rock local, sino también porque la convocatoria a la celebración se daba en un contexto de clausuras impulsado por el municipio. Si bien desde 2012 distintas áreas municipales comenzaron con un operativo de clausuras sistemáticas y sin ofrecer posibilidades de resolución para la apertura de los pequeños y medianos espacios, la magnitud del operativo durante 2016 generó una gran autoconvocatoria por parte de músicos/as, logrando visibilizar el accionar desprolijo y animoso de ciertos agentes estatales. La adhesión y el apoyo que recibieron los/as músicos/as fue tal que se logró revertir el cierre de algunos sitios, obligando al municipio a retractarse en alguna oportunidad.

Frente a este contexto de indignación, en donde se organizaba un homenaje oficial al rock nacional, se clausuraban sitios y se les ofrecía a las bandas locales un ínfimo espacio dentro del cronograma festivo, se dio a conocer una actividad que contentó a distintos actores. Pocos días antes de la celebración oficial, “La Comuna”, editorial de la Municipalidad de La Plata, lanzó una invitación para un día antes del festejo oficial: en la página oficial del municipio se convocaba a la presentación del libro *Rock versión tinta. Volumen II* (antología del rock local desde 2000 a la actualidad), a realizarse en la Estación Provincial del barrio Meridiano V. Además, tocarían algunas bandas de rock local. El evento fue organizado por la editorial oficial en conjunto con el Circuito Cultural Meridiano V¹⁵.

El evento tuvo una amplia convocatoria: no solo asistieron músicos/as, sino grupos de amigos/as y de familias, periodistas, fotógrafos/as y gestores/as culturales, muchos de los cuales habían hecho explícito su enojo con el evento oficial. A continuación, presentamos algunas fotografías de aquella jornada.

Figura N° 3: Fotografía propia capturada el día de la presentación del libro.



Figura N° 4: Fotografía propia capturada el día de la presentación del libro.



El relato de las dos celebraciones del aniversario de la ciudad nos muestra una situación distante a los eventos que abordamos en la sección anterior, tanto en el posicionamiento de los/as músicos/as como de los agentes estatales.

Es necesario mencionar que este segundo evento nos permite ver con mayor claridad que los agentes estatales municipales no pueden pensarse como un bloque

homogéneo que funciona de manera ordenada y coordinada, sino que las agencias funcionan como un entramado de relaciones, vínculos e intereses diversos que posee, al menos, dos características centrales en su modo de vinculación con los/as músicos/as de rock de la ciudad.

Por un lado, a partir del relato sobre la desprolijidad y falta de coherencia en ciertas clausuras, pudimos ver cómo, al igual que muestra Morel (2018) para el caso del tango en la ciudad de Buenos Aires, al interior del gobierno local existe una fuerte descoordinación entre las diferentes dependencias. Por ejemplo, en uno de los casos que seguimos de cerca, la Secretaría de Control Urbano procedió a realizar la clausura de un local que había obtenido una prórroga al presentar la documentación requerida por otra dependencia de la Municipalidad. En este sentido, puede entenderse que en algunos casos las habilitaciones y clausuras tienen que ver más con problemas burocráticos y/o con conflictos políticos de orden interno entre distintas dependencias, pero también observamos que existió cierta animosidad con los espacios vinculados a la actividad artística independiente.

Por otro lado, además de no ser un bloque homogéneo, los agentes estatales poseen un carácter ambiguo: el Estado municipal no solo inspecciona, controla y cierra espacios en vinculación al rock local, sino que simultáneamente promueve la actividad en torno al género. Sin embargo, esta ambigüedad de un Estado que obstruye lo mismo que de algún modo alienta no es una singularidad del caso platense. Morel (2018) muestra cómo, mientras el tango recibía reconocimiento a nivel municipal, nacional y mundial, el gobierno porteño era insuficiente en su accionar, dejando como saldo un escenario de precariedad en las actividades que los organizadores de milongas realizaban. Para el caso platense la situación es casi idéntica, el rock ocupa un lugar similar al del tango en la ciudad de Buenos Aires. El municipio lo reconoce como una actividad cultural de importancia en la ciudad y, además, es un agente activo y gestor de distintas políticas específicas. Pero, a la vez que se apropia y disputa la imagen de La Plata como “ciudad rockera”, clausura —en algunos casos de modo arbitrario— espacios de expresión del rock local y no despliega estrategias ni brinda herramientas para favorecer y fomentar la actividad en torno al rock en la ciudad.

Así, la contradicción entre promover festivales y una imagen de ciudad rockera al tiempo que se clausuran espacios significativos para el desarrollo del rock evidencia ciertos criterios para significar las políticas culturales que se distancian en buena

medida de propuestas democráticas y participativas en donde sean los/as propios/as protagonistas culturales los/as que participen en las tomas de decisiones en torno a las políticas culturales para el sector.

De este modo, el análisis anterior nos devuelve la imagen de un agente estatal versátil. Es decir, si por un lado tiene una política de control desigual —en tanto según la visión de los interlocutores no controla de igual modo a los locales donde se ejecuta rock que a otros bares o boliches (y además no genera instancias para resolver las clausuras)— y, en esta línea, esto puede leerse como una actitud de desaliento hacia ese circuito de rock, por otro lado promueve instancias de reconocimiento al rock local (como las ordenanzas mencionadas anteriormente), así como la participación de bandas de rock en la conmemoración del aniversario de la ciudad mostrando un agente estatal con actitudes y acciones diversas. En el festejo central se le da un lugar periférico al rock, pero en la celebración organizada por la editorial oficial se lo toma como protagonista.

Sin embargo, esta versatilidad y variabilidad de posiciones no ocurre solamente del lado del agente estatal. Los/as músicos/as, por su parte, también mostraron posiciones cambiantes. En el análisis de los festejos por el aniversario de la ciudad, hemos mostrado cómo el agente municipal convocó a participar a bandas de rock en la misma proporción que lo hizo con otros géneros musicales. Del otro lado, están los/as músicos/as reclamando que se les brinda un horario desfavorable, que se invierte mucho dinero en invitar a una banda consagrada para el cierre de la celebración y que paradójicamente, en “la ciudad del rock”, parecería que el rock no tiene un lugar central. Sin embargo, de manera simultánea a estas críticas, ellos/as participaron activamente del evento organizado por la editorial oficial. Es decir, frente a diferentes dependencias estatales los/as músicos/as actúan también diferencialmente. Reniegan del espacio que el municipio les ofrece en el festejo homenaje, pero participan y fomentan la actividad desarrollada por otra dependencia estatal sin encontrar allí un problema.

Cierre. Quiero estar entre tus cosas¹⁶

Presentaremos aquí tres líneas que se derivan del análisis realizado que pretenden funcionar como puntos de fuga para seguir reflexionando y abordando la relación entre músicos/as y agencias estatales más allá del caso local.

En primer lugar, mostramos que para comprender la particularidad del vínculo

entre los/as músicos/as de rock local y el agente estatal municipal consideramos necesario romper con cierta polarización: no se trata de dos conjuntos de actores con posiciones opuestas, estáticas ni predefinidas, sino que el análisis habilita pensar en un *continuum* de matices, en posiciones versátiles. En este sentido, es necesario sostener —frente a ciertas perspectivas que pretenden generalizar el análisis entre música y política, analizando todos los sucesos al calor de los cambios generales y estructurales— la necesidad de realizar análisis situados y contextualizados.

En esta misma línea sostenemos que no es posible hablar del Estado o de un agente estatal en particular como un bloque homogéneo. El análisis arrojó como resultado la imagen de un agente estatal municipal por momentos descoordinado, con actitudes de animosidad en otros, compuesto por diferentes áreas y actores que poseían diferentes intereses y desplegaban diversas estrategias. Lo mismo se observó para el caso de los/as músicos/as. Tampoco pueden ser pensados/as como un bloque, ni con posicionamientos estáticos. Ellos/as también fueron presentando cambios, modificando sus acciones y repensando estrategias.

Como vimos, así como una edición del festival “Provincia Emergente” tuvo como contraparte la organización del encuentro “Cultura en Emergencia”, al año siguiente las cosas se dieron de modo distinto. Desde la posición de los agentes estatales la propuesta se mantuvo intacta: se volvió a invitar a bandas locales, se les dio un lugar similar al del año anterior, mientras que de manera simultánea el agente estatal municipal mantuvo su política de control y habilitaciones, clausurando espacios vinculados al rock y no generando acciones para que dichos espacios pudieran resolver su situación. Sin embargo, frente a un agente estatal que se mostró sin cambios, al menos desde la formulación y aplicación de la política, los/as músicos/as cambiaron de estrategia. Aquellos/as que en la edición 2016 se habían organizado en torno a la realización de otro evento y habían redactado un comunicado crítico, al año siguiente no desplegaron ninguna acción específica. Mientras que algunos participaron sin desplegar ninguna estrategia, otros eligieron participar del evento realizando un reclamo desde el escenario.

Además de que los actores construyen vínculos dinámicos, plantean estrategias situacionales. En esta trama, lo que no se puede perder de vista es que el agente estatal municipal es un agente poderoso, interesado en participar del rock local; mientras que los/as músicos/as, cada uno con sus posturas e intereses, también muestran interés por participar de ese juego.

De este interés recíproco —dinámico y no sin conflictos— en dialogar se desprende la segunda línea sobre la cual el artículo buscó contribuir en torno a las políticas culturales. El análisis realizado, no solo nos permite mostrar la idea de no linealidad, ambigüedad y desorden en el diseño e implementación de las políticas (Shore, 2010), sino también las distintas conceptualizaciones de políticas culturales que están en juego. Consideramos que lo que hemos señalado como contradictorio en la actuación estatal frente al rock de la ciudad nos muestra por momentos una conceptualización de políticas culturales más ligada a aquello que García Canclini (1987) enmarcaba en paradigmas difusionistas —por ejemplo, los festivales en tanto megaeventos que difunden “la cultura” o una selección de ella— frente a la falta de políticas enmarcadas en lo que suele relacionarse con paradigmas democratizadores y participativos, en los cuales el Estado no tendría el rol solo de difundir (y seleccionar previamente) qué cultura difundir, sino más bien el de promover la participación efectiva y plural de las diversas prácticas culturales que coexisten —y disputan legitimación— en un espacio y tiempo específico (García Canclini, 1987; Infantino, 2019). En esta línea, es fundamental tener en cuenta que este vínculo complejo entre músicos/as y agencias estatales, donde se ponen en juego lógicas e intereses disímiles, se enmarca en una serie de demandas hacia las agencias estatales que vienen sucediendo en el plano cultural durante los últimos años en Argentina (Infantino, 2019). Como sostiene la misma autora, asistimos a un contexto caracterizado por demandas de colectivos artísticos hacia el Estado buscando visibilidad, espacio, reconocimiento y/o recursos para el desarrollo de sus prácticas “demandando una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales” (Infantino, 2019: 277). Al analizar el comunicado de los/as músicos/as frente a la realización del festival oficial, vimos cómo los músicos/as le exigen al agente estatal una política cultural que los/as contemple a la hora de diseñar e implementar dicha política, y que les otorgue recursos y reconocimiento.

La tercera línea a la que este artículo pretendió abonar se relaciona íntimamente con las dos anteriores. Así como no es posible pensar en un bloque homogéneo para referir al agente estatal, tampoco podemos caer en interpretaciones que abordan la temática planteando una dicotomía entre un “Estado ausente” y un “Estado presente”. Nuestro caso mostró una agencia interesada en intervenir en la configuración del circuito de rock platense: en ocasiones generando propuestas y en

otras realizando acciones con animosidad hacia el sector.

Planteamos también, al comienzo de este artículo, que algunos abordajes sostienen que las gestiones kirchneristas han reducido el nivel de desconfianza hacia el Estado en el mundo del rock, enmarcado en un proceso mayor a nivel regional donde, en el ámbito de las políticas culturales, se asistió a una disputa en el modo de entenderlas y gestionarlas. En esta línea, esta investigación dialogó con políticas culturales en el período de un gobierno local kirchnerista, pero también de la gestión Pro-Cambiemos alineada con el gobierno nacional y provincial; y en ambos momentos las percepciones con respecto a la confianza/desconfianza y al tipo de vínculo entre músicos/as y agencias estatales ha sido fluctuante. En ambas gestiones hubo momentos de tensión y otros de acercamiento.

Por último, es fundamental volver a señalar que, más que pensar en abstracto qué gestiones políticas generaron determinadas percepciones y actitudes en los músicos/as, es importante focalizarse en las habilitaciones y apropiaciones que generan las experiencias *in situ*. Y en ese análisis lo que pudimos observar —y, en efecto, creemos que está marcado por un clima de época iniciado para el campo de la música desde la sanción de la Ley Nacional de la Música— es un cambio profundo en tanto los/as músicos/as deciden articular con el Estado. Ya sea desde la disputa, desde la participación o desde la propuesta de otro tipo de eventos, el Estado aparece desde el punto de vista de ellos/as como un actor con quien articular, disputar y al que se le exige no solo reconocimiento y recursos, sino participación en la formulación de los lineamientos y en la ejecución de las políticas.

Referencias bibliográficas

- ALABARCES, Pablo. (1995). *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires: Colihue.
- ARIAS, Ana y LÓPEZ, Matías. (2016). *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*. La Plata: Club Hem Editores.
- BARBOSA LIMA, Luciana. (2014). As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. En Alejandro Grimson (comp.), *Culturas políticas y políticas culturales*, pp.117-132. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.
- BAYARDO, Rubén. (2008). "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas." *RIPS*, 7-1, 17-29.

- BERGÉ, Elena y CINGOLANI, Josefina. (2017). “¿«La Plata ciudad rock»? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido”. *Planeo*, 30, 1-14.
- BOIX, Omela. (2015). Relajar, gestionar y editar: haciendo música “indie” en la ciudad de La Plata. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comps.), *Gestionar, mezclar, habitar*, pp. 71-138. Buenos Aires: Gorla.
- CINGOLANI, Josefina. (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.
- CINGOLANI, Josefina. (2020). *Trayectorias y disputas en el rock. Construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- CORTI, Berenice. (2007). Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo. En AA. VV., *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires*, pp. 55-79. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- CORTI, Berenice. (2009). “Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente”. Ponencia presentada en la *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*. Buenos Aires, 30 de setiembre al 2 de octubre.
- CRESPO, Carolina; MOREL, Hernán; y ONDELJ, Margarita (comps.). (2015). *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ciccus.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- DELGADO, Julián. (2015). “«No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”. *Revista Afuera*, 15, sin paginación.
- DEL MÁRMOL, Mariana; MAGRI, Gisela; y SÁEZ, Mariana. (2014). “Acerca de «lo independiente» en las artes escénicas platenses: un abordaje etnográfico”. Ponencia presentada en las *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, 3 al 5 de diciembre.
- GUBER, Rosana. (2009). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- GUBER, Rosana. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- HANTOUCH, Julieta y SÁNCHEZ SALINAS, Romina (comps.). (2018). *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- INFANTINO, Julieta. (2019). Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una Ley Nacional de Circo. En Julieta Infantino (ed.), *Arte, transformación social y disputas político-culturales en la ciudad de Buenos Aires*, pp. 273-310. Buenos Aires: RGC.
- JELIN, ELIZABETH (ed.). (1985). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- JIRÓN, Paola. (2012). "Transformándome en la «Sombra»". *Bifurcaciones*, 10, 1-14.
- LAMACCHIA, María. (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- LUNARDELLI, Laura. (2002). *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- MAGNANI, José. (2002). "De perto e de dentro: notas para uma etnografía urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17-49, 11-29.
- MAGNANI, José. (2014). "Círculo: propuesta de delimitación de la categoría". *Ponto Urbe*, 15, 1-14.
- MANZANO, Valeria. (2012). "«Contra toda forma de opresión»: sexo, política y clases medias juveniles en las revistas de humor de los primeros '70". *Sociohistórica*, 29, 9-42.
- MANZANO, Valeria. (2014). "«Y, ahora, entre gente de clase media como uno...» Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980". *Contemporánea*, 5, 85-104.
- MANZANO, Valeria. (2015). "Música y política en la historia argentina del siglo XX". *Revista de Historia*, 72, sin paginación.
- MERCADO, Camila. (2018). *Trayectorias del teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.
- MONSALVO, Marcos. (2017). Proyectar la cultura pública. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública. En Juan M. Urraco (dir.), *Gestión cultural pública. Coordinadas, herramientas, proyectos*, pp. 29-54. Buenos Aires: Ministerio de

Cultura de la Nación.

MOREL, Hernán. (2015). Campeonato de baile de tango en Buenos Aires: políticas culturales, performances y nuevas situaciones de exhibición. En Carolina Crespo, Hernán Morel y Margarita Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*, pp. 109-134. Buenos Aires: Ciccus.

MOREL, Hernán. (2018). Que siga el baile. Clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. En Julieta Hantouch y Romina Sánchez Salinas (comps.), *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado de Buenos Aires*, pp.171-192). Buenos Aires: RGC.

OCHOA, Ana. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

PUJOL, Sergio. (2002). *La década rebelde*. Buenos Aires: Emecé.

PUJOL, Sergio. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Emecé.

PUJOL, Sergio. (2007a). "La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro". *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, 52, 48-55.

PUJOL, Sergio. (2007b). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.

PUJOL, Sergio. (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

QUIÑA, Guillermo. (2009). "Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente". Ponencia presentada en el *XXVII Congreso ALAS*. Buenos Aires, 31 de agosto al 4 de setiembre.

QUIÑA, Guillermo. (2012a). "Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: la producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires". *Trabajo y Sociedad*, 21, 279-294.

QUIÑA, Guillermo. (2012b). "La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 17-35, 31-57.

QUIÑA, Guillermo. (2013). "Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina". *Papeles de Trabajo*, 26, 121-142.

QUIÑA, Guillermo. (2014). "Las múltiples dimensiones de la música independiente".

- Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, 33, 154-166.
- SAPONARA SPINETTA, Valeria. (2016). "La Ley Nacional de la Música: vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas". *Question*, 51, 90-106.
- SAPONARA SPINETTA, Valeria. (2018). "La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda, Argentina, y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017". *Entre Diversidades*, 10, 99-126.
- SEMÁN, Pablo. (2006a). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- SEMÁN, Pablo. (2006b). El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular. En Pablo Semán y Daniel Míguez, (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*, pp. 197-216. Buenos Aires: Biblos.
- SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal. En Daniel Filmus (comp.), *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, pp. 225-258. Buenos Aires: Eudeba.
- SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. (2008). "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las «tribus»". *Trans*, 12, sin paginación.
- SHORE, Cris. (2010). "La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas". *Antípodas*, 10, 21-49.
- SVAMPA, Maristella. (2000). Identidades astilladas. De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal. En Maristella Svampa (comp.), *Desde abajo. Las transformaciones de las identidades sociales*, pp. 106-136. Buenos Aires: Biblos.
- VECINO, Diego. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. En Lucas Rubinich y Paula Miguel (eds.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*, pp. 101-131. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- VILA, Pablo. (1985). Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En Elizabeth Jelin (ed.), *Los nuevos movimientos sociales*, pp. 83-156. Buenos Aires: CEAL.
- VILA, Pablo. (1987). "El rock, música contemporánea argentina". *Punto de Vista*, 30, 23-29.
- ZABIUK, Mariel. (2009). "Territorios del rock. Jóvenes universitarios y cambios culturales, 1960-1970". *Los trabajos y los días*, 1, 69-87.

Notas

¹ En 2006, se reglamentó la Ley del Ejecutante Musical, sancionada en 1958. Lamacchia (2012) sostiene que esta ley escondía fisuras y que la escena musical claramente había cambiado con el paso del tiempo. Era necesario entonces pensar una nueva ley. Para conocer las críticas a la Ley del Ejecutante Musical, referirse a Lamacchia (2012).

² La Ley de la Música (N° 26.801) establece, entre otras cosas, que los/as músicos/as no deben pagar para tocar y regula acuerdos de ganancias entre artistas y gerenciadore de espacios (Saponara Spinetta, 2018). Además, establece la creación del INAMU, ente público no estatal dedicado al fomento, apoyo, preservación y difusión de la actividad musical.

³ Con gestión kirchnerista, nos referimos al ciclo político compuesto por el mandato presidencial de Néstor Kirchner (2003-2007) y los dos mandatos de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

⁴ Las diferentes etapas que desarrollamos a continuación no implican un orden cronológico ni consecutivo, muchas de ellas estuvieron presentes en diferentes momentos de la investigación de manera simultánea.

⁵ Utilizamos específicamente las categorías de *mancha*, *pedazo*, *trayecto* y *circuito* propuestas por Magnani. Para ampliar sobre cada una de ellas, remitirse a Magnani (2002 y 2014) y Cingolani (2019).

⁶ Entre los factores habilitadores, podemos mencionar las transformaciones generales de la estructura social argentina en la década de 1990; las modificaciones que tienen lugar en el campo de la música, movilizadas por las transformaciones anteriores; los fenómenos de profesionalización e institucionalización que tuvieron lugar en el rock en general y en el rock platense en particular; y la formación y crecimiento de distintos campos temáticos al interior de las Ciencias Sociales. Para ampliar información sobre cada uno de ellos, puede remitirse a Cingolani (2019).

⁷ Para conocer los avatares en este vínculo, remitirse a Provéndola (2015).

⁸ El primer festejo se dio en 1948, para el cumpleaños número 66 de la ciudad. Las celebraciones se basaban en discursos de figuras políticas y desfiles del Ejército. La tradición musical en la Plaza Moreno comenzó en 1992, con los shows de Fontova, Spinetta y Fito Páez.

⁹ Sin embargo, al día de la fecha esta ordenanza no se implementó y no existe en la Municipalidad de La Plata un Museo del Rock.

¹⁰ Para un análisis pormenorizado de este evento, remitirse a Bergé y Cingolani (2017).

¹¹ En 2015, asumió un nuevo intendente, perteneciente a la coalición Pro-Cambiamos.

¹² El día previsto se desató un temporal de lluvia. lo que implicó la suspensión del evento.

¹³ Esta plazoleta es un espacio de importancia en la actividad rockera, ya que se encuentra emplazado frente a un bar ("Pura Vida") que ha sufrido numerosas clausuras y se ha convertido en emblema de lucha. "Pura Vida" es también llamado "el templo del rock".

¹⁴ Si bien "Castañas de Cajú" se autoubica dentro de la llamada música latinoamericana, fusiona distintos géneros en donde está presente el sonido rockero pero principalmente tiene un componente folklórico y latinoamericano. Sin embargo, sus músicos son cercanos al mundo del rock platense, algunos de ellos son productores o sesionistas de bandas de rock local, y también tienen cercanías en los itinerarios, espacios de formación, de sociabilidad, etc.

¹⁵ El circuito comercial Meridiano V se encuentra ubicado en el barrio de ese nombre y comprende a un conjunto de bares, locales, galpones culturales, centros culturales, ONG's, que localizaron su trabajo en las inmediaciones de la antigua estación ferroviaria allí ubicada. Actualmente, es uno de los nodos de actividad cultural de la ciudad.

¹⁶ Título de una de las canciones que integran el álbum "Travesti", editado por el músico Daniel Melero en 1994.