



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Haro, Agustín

Matinée. Un proyecto de divulgación e historia pública sobre la historia del rock en Tucumán p̃y (1 9 6 6 1 9 7 8)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Haro, A. (2026). *Matinée. Un proyecto de divulgación e historia pública sobre la historia del rock en Tucumán p̃y (1966 1978). (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal*
RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/6574>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

***Matinée*. Un proyecto de divulgación e historia pública sobre la historia del rock en Tucumán (1966–1978)**

TESIS DE MAESTRÍA

Agustín Haro

agustinharo1988@gmail.com

Resumen

Esta tesis de Maestría profesional aborda la historia del rock en la provincia de Tucumán durante su etapa fundacional (1966-1978), un periodo marcado por la invisibilidad dentro de la historiografía oficial del rock argentino. El trabajo propone el diseño y la fundamentación teórica de *Matinée*, un proyecto de historia pública y divulgación que busca rescatar este patrimonio inmaterial no como una reliquia estática, sino como una narrativa viva y democratizada. A través de marcos conceptuales que cuestionan el centralismo cultural, la investigación reivindica al rock tucumano como un archivo viviente de identidades juveniles y resistencias locales frente a contextos de crisis y represión.

Metodológicamente, el trabajo invierte la cadena tradicional de investigación-divulgación, planteando la construcción colaborativa de un archivo digital nativo desde el relevamiento inicial. El proyecto se operacionaliza mediante una narrativa transmedia que integra diversas plataformas: comunidades de validación en Facebook y X, un museo visual en Instagram y un ciclo de podcasts narrativos. Al involucrar a músicos, periodistas y aficionados como prosumidores activos, *Matinée* funciona como un dispositivo de memoria colectiva que transforma la ausencia de antecedentes académicos en una oportunidad para la co-creación comunitaria del conocimiento histórico.

Matinée

**Un proyecto de divulgación e historia pública sobre la
historia del rock en Tucumán (1966–1978)**

Universidad Nacional de Quilmes

Tesis para optar por el posgrado de Magister en Historia Pública y

Divulgación de la Historia

Tesista: Agustín Haro

Director: Julián Delgado

2025

Índice

Introducción	4-11
<i>Objetivos y fundamentación de la tesis</i>	7-9
<i>Mapa y estructura de la tesis</i>	9-11
1. Entre la academia y la divulgación: marcos conceptuales para abordar el rock provincial tucumano	12-44
<i>1.1 Fundamentos teóricos: divulgación histórica, historia pública y patrimonio cultural</i>	13-20
1.1.1 Divulgación histórica e historia pública: definiciones, funciones y desafíos	13-16
1.1.2 El rock como patrimonio cultural	16-20
<i>1.2 Hacia una historia de los orígenes del rock tucumano</i>	20-35
1.2.1 Producciones historiográficas sobre el rock nacional y local	20-26
1.2.2 Potencialidades de un proyecto de divulgación sobre el rock tucumano: problemas, preguntas, agendas de investigación	26-35
<i>1.3 Las narrativas transmedia y las redes sociales como herramienta de divulgación histórica e historia pública</i>	35-43
1.3.1 La cultura de la convergencia y la lógica de las redes sociales	36-37
1.3.2 El “individuo tirano” y la tentación del yo en redes	37-38
1.3.3 Translectores que ensamblan en el feed	38-39
1.3.4 Transmedia en redes: producción, archivo y memoria viva	39-43
<i>1.4 Un camino a la praxis: una puerta de entrada al proyecto de obra</i>	43-44
2. El proyecto <i>Matinée</i>: una narrativa transmedia sobre la historia del rock tucumano (1966-1978)	45-85
<i>2.1 Matinée: la historia del rock en Tucumán (1966-1978): proyecto de obra</i>	46-69

2.1.1 Financiamiento	48-49
2.1.2 Relevamiento y construcción del archivo colaborativo (Fase 1)	49-52
2.1.3 Lanzamiento y dinamismo en Facebook y X (Fase 2)	52-60
2.1.4 Difusión visual: diseño gráfico e Instagram (Fase 3)	60-63
2.1.5 Podcasts (Fase 4)	63-67
2.1.6 Posibles aportes del proyecto de obra	67-69
2.2 <i>Matinée: fundamentación y explicación del diseño transmedia y de las fases colaborativas del proyecto</i>	69-84
2.2.1 Introducción: <i>Matinée</i> como obra práctica del marco teórico-conceptual	70-72
2.2.2 Fundamentos metodológicos y operativos: roles, financiamiento y principios teóricos	72-74
2.2.3. Fases secuenciales de abordaje del proyecto	74-81
2.2.4. Análisis integral: impacto, desafíos y propuesta de valor	81-84
2.3 <i>Perspectivas a futuro: Matinée como praxis transmedia y horizonte de replicabilidad</i>	84-85
Conclusión	86-91
Agradecimientos	92
Bibliografía	93-99
	100-
Anexo	105

Introducción

En las calles empedradas de Tucumán, entre el humo de los ingenios y el eco de los primeros acordes beat, surgió en la década de 1960 un rock que resonaba con las aspiraciones de una juventud provincial. Bandas como Los Sabuesos, Los Bang y Los Fantasma, configuraron identidades colectivas y memorias afectivas frente a lo que la cultura musical del momento diagramaba a nivel nacional. Este fenómeno no fue un mero eco de los vientos que impulsaban la *British Invasion*; en Tucumán, el rock se teñía de un matiz local único, influido por el paisaje industrial con el “smog” de las fábricas azucareras que impregnaba no solo el aire, sino las letras y los ritmos de una generación que buscaba afirmar su voz en medio de la efervescencia política y social en medio de la dictadura de Onganía. Imaginemos a un joven de 18 años en 1967, con una guitarra eléctrica en una casa de familia de algún barrio capitalino, ensayando covers de The Beatles adaptados con acento norteco, mientras afuera retumban las protestas contra el gobierno; esa música era un manifiesto de pertenencia que se iba convirtiendo en social, en contrapunto con el tango y folklore que dominaban las radios nacionales.

Más de medio siglo después, esta escena permanece fragmentada en recortes amarillentos de *La Gaceta*, grabaciones caseras en cintas de cassette deterioradas y anécdotas orales dispersas entre jubilados que se reúnen de tanto en tanto, invisible en la historiografía oficial del rock nacional. ¿Cómo recuperar este patrimonio inmaterial no como reliquia museística, sino como narrativa viva que democratice la historia pública? Esta tesis profesional aborda esa pregunta posicionando al rock tucumano (1966-1978) como objeto de un proyecto de obra de divulgación histórica transmedia e historia pública y buscando hacer de la ausencia de estudios previos un catalizador para la co-construcción comunitaria de conocimiento.

La elección de la historia pública y la divulgación histórica como ejes metodológicos de este proyecto surge de la necesidad imperiosa de confrontar la invisibilidad del rock tucumano con herramientas que no solo iluminen, sino que amplifiquen el silencio impuesto por el centralismo cultural argentino. La historia pública, tal como la define Cauvin (2020) en su metáfora arbórea —raíces en fuentes primarias dispersas, tronco en interpretación crítica y ramas en formatos participativos—, puede funcionar como un potente amplificador de memorias marginadas: en lugar de reproducir el canon porteño relegando el interior a ecos lejanos, invita a una co-construcción donde testigos directos se conviertan en nodos activos de verificación y resignificación. Complementariamente, la tesis trabajará con los mecanismos de la divulgación histórica a partir de un recurso específico: la narrativa transmedia (Jenkins, 2006). Esta opción responde a la urgencia de forjar patrimonios digitales (UNESCO, 2003). Las nuevas plataformas algorítmicas amenazan con banalizar el pasado, pero también habilitan “dispositivos de memoria

activa” (Noiret, 2018) para audiencias intergeneracionales: desde jubilados que validan anécdotas en grupos de Facebook hasta jóvenes que remixen grabaciones caseras en reels, reforzando a los distintos testimonios. Así, historia pública y divulgación se funden en *Matinée* como un set improvisado —no es un solo académico, sino una jam session provincial que adapta vientos globales a acentos locales, fortaleciendo identidades en tensión y proyectando un legado sonoro que trasciende el archivo para pulsar en el presente.

Matinée no es solo un título: es una declaración de intenciones. Alude a esas funciones de mediodía, pensadas para los más jóvenes, donde lo incipiente no solo se permitían, sino que eran la norma. Pero también es un homenaje directo: toma su nombre de la canción *Matinée*, incluida en *Tristes Noticias del Imperio* (1978), el primer disco de Redd, banda emblemática del rock tucumano. Es este nombre porque el rock tucumano, en su etapa fundacional, se comportó como una *matinée* cultural: un espacio de formación, de prueba y error, de construcción identitaria en plena adolescencia. Se trata de reconocer que esa “adolescencia” del rock local hoy es una oportunidad: hay vacíos por llenar, historias por contar y un futuro por imaginar. Este proyecto de obra invitará a entrar a esa función de mediodía para encontrar no un producto acabado, sino un proceso en movimiento: el archivo de una experiencia cultural que se niega a desaparecer.

Para entender esta magnitud es necesario retroceder al contexto histórico que enmarcó el surgimiento del rock en Tucumán. El lapso 1966-1978 configura un arco narrativo: desde el auge beat, cuando bandas locales copaban festivales juveniles al ritmo de covers de The Beatles. Hacia 1973 esos conjuntos ya movilizaban fanáticos mezclando ritmos anglosajones con iniciativas comerciales nacionales. El cierre del arco del proyecto se registra en 1978, año en que Redd editó de forma independiente *Tristes Noticias del Imperio*, la primera placa discográfica de larga duración de un grupo de rock tucumano. Este trayecto histórico no fue lineal ni estuvo exento de tensiones; el rock tucumano, como expresión de una juventud obrera y en algunos casos intelectualizada, dialogó con el contexto de su tiempo y se convirtió en un vehículo para articular disidencias culturales frente al mundo político volátil y fraccionado con una represión estatal incipiente. De un modo similar a lo sucedido en la provincia de Santiago del Estero (Cáceres Márquez, 2019), las bandas del rock tucumano forjaron identidades periféricas que desafiaron el canon porteño no como imitación, sino como creación frente a otras perspectivas, que lograban una conexión con la globalización.

Es aquí donde la tesis/proyecto interviene: no para llenar un hueco historiográfico por el simple motivo de completar un espacio, sino para reivindicar el rock tucumano como un “archivo viviente”, que nos posibilitará pensar a la memoria cultural como un conjunto dinámico de significados colectivos (Assman, 2011). Se tratará de un proyecto de divulgación e historia pública que buscará iluminar las grietas del centralismo que ha dominado la narrativa del rock

argentino, relegando las provincias a roles secundarios o folclóricos (Boix, 2018; Mayorá, 2020). Esta marginalidad no es accidental, sino estructural, pues está arraigada en una histórica distribución desigual de sellos discográficos y medios nacionales que priorizaban el Río de la Plata sobre el interior, y se manifiesta en múltiples capas: geográfica, económica y simbólica.

- Geográficamente, Tucumán —a 1.300 km de Buenos Aires— enfrentaba barreras logísticas que impedían giras o distribución, como se evidencia en los intentos fallidos de bandas como Los Fantasma, Los Bang, Los Jokers o Sonido '74 de grabar LP's para sellos como EMI u Odeón Pops. En estos y muchos otros casos los costos de viaje hacia la capital del país y el desarrollo de una vida diaria que fluctuaba entre la música, la educación y el trabajo limitaron el desarrollo del rock provincial.
- Económicamente, la provincia, dependiente del monocultivo azucarero en crisis desde los sesenta, carecía de infraestructura cultural: no había estudios profesionales ni festivales subsidiados, obligando a bandas a autofinanciarse —una situación que, como ha mostrado Ana Longoni, afectaba a todas las prácticas artísticas locales, ya que “la gravedad de la crisis asolaba a buena parte de la población tucumana a causa del cierre de los ingenios azucareros” (Longoni, 2014, p. XXX).
- Simbólicamente, el rock tucumano era percibido como imitación del original anglosajón, ignorando sus incipientes hibridaciones locales, como sucedía por ejemplo en el caso de *La Pequeña Banda de Trícupa*, un grupo que se distinguía del rock psicodélico porteño por su matiz poético y folklórico que encarnaba en temas como “Vuelo Prenatal”, donde la progresión sonora se entreteje con imágenes líricas de vuelo y arraigo terrenal y guiños al gato tucumano que infunden un lirismo regional al hard rock psicodélico.

La historia del rock tucumano aún no ha sido estudiada académicamente. Autores como Giori (2015) y Apel (2022) han esbozado pinceladas de esta historia en trabajos enfocados en la actualidad del rock provincial. Esta escasez, como se planteará en el Capítulo 1, no limita, sino que habilita una aproximación exploratoria, alineada con la historia pública como “espacio de negociación de sentidos” (Torres-Ayala, 2020; Pérez Benavidez y Vargas, 2019).

En un contexto de debates sobre memoria reciente y patrimonio digital (UNESCO, 2003), el rock tucumano puede emerger como archivo viviente de identidades juveniles, donde cultura, memoria e identidad se entrelazan en prácticas simbólicas locales. La tesis intervendrá aquí, proponiendo que la divulgación no sea mera transmisión, sino dispositivo constitutivo de conocimiento histórico, superando el binarismo academia-público mediante herramientas

digitales colaborativas, tal como se evidencia en la “construcción colectiva de memoria crítica” (Véliz et al., 2010).

Para profundizar en esta intervención, es esencial considerar el público objetivo del proyecto: tucumanas y tucumanos de 65 a 80 años, protagonistas o testigos directos de la escena, aunque las lógicas de las redes sociales permitan extenderlo a generaciones más jóvenes o audiencias externas, fomentando un diálogo intergeneracional. Este grupo no es homogéneo; incluirá desde exmúsicos hasta periodistas que cubrieron los primeros festivales en *La Gaceta*, pasando por aficionados que coleccionen vinilos como reliquias. Al dirigirse a ellos, el proyecto *Matinée* no solo evocará memorias personales, sino que las colectivizará, alineándose con la idea de memoria como fenómeno social que se ancla en marcos colectivos (Halbwachs, 2004). En un Tucumán actual marcado por crisis de distinto orden, las dinámicas de la historia pública adquieren un matiz empoderador: permiten a estos actores transmitir su legado contrarrestando el olvido. Esta extensión del público —de testigos directos a herederos digitales— convierte cada repost, playlist o remezcla en un nuevo lugar de memoria donde el pasado tucumano-rockero se reactualiza, según la fórmula de Nora (2008), en formatos contemporáneos que lo mantienen vivo sin necesidad de monumento físico.

Objetivos y fundamentación de la tesis

El objetivo general de esta tesis es diseñar, justificar teóricamente y presentar un proyecto de divulgación histórica e historia pública sobre la historia del rock en la provincia de Tucumán (1966-1978) titulado *Matinée*. Los objetivos específicos del trabajo son:

- Promover el conocimiento público del rock tucumano mediante testimonios, fotografías y grabaciones, interviniendo en su patrimonialización identitaria (Pinassi, 2019). Este objetivo se materializará en la recopilación de un corpus inicial de fuentes primarias, como entrevistas orales con pioneros de bandas, que no solo documenten eventos, sino que también permitan explorar el rol del rock como catalizador de identidades locales. Al hacerlo, se buscará desmontar el mito de la “periferia cultural”, mostrando cómo el rock tucumano configuró un contrapunto al rock porteño de Almendra o Sui Generis.
- Desarrollar una praxis de historia pública aplicada que, a través de narrativas transmedia (Jenkins, 2006; Magallón Rosa y De Dios, 2018), trascienda la mera documentación para fomentar agencia colectiva. *Matinée* propone la co-curación de contenidos —por ejemplo, podcasts donde testimonios orales se entretejen con cross-fades de grabaciones caseras— como mecanismo para democratizar la narración histórica. Esta promoción

implicará estrategias de gamificación en redes, como votaciones comunitarias por “hito favorito”, que fomenten la apropiación activa del pasado.

- Aprovechar el lenguaje de las redes sociales (Facebook, X, Instagram) como vehículo divulgativo, equilibrando rigor académico y participación comunitaria (Cauvin, 2020). Aquí, el enfoque transmedia —inspirado en la convergencia de Jenkins (2006)— será desplegado en fases secuenciales: hilos cronológicos en X para reconstruir timelines de conciertos, carruseles visuales en Instagram que recrean atmósferas con filtros sepia y de flyers amarillentos, y grupos en Facebook para debates moderados sobre “mitos vs. realidades” de la escena. Al proponer una combinación de rigor documental (verificación cruzada de fuentes) y participación ciudadana (sistema de validación colectiva tipo #Verificado), el proyecto *Matinée* puede convertirse en una experienciareplicable en otros proyectos de historia pública que eviten la simplificación sin excluir al público no especializado ni silenciar voces minoritarias.

Con la realización de este objetivo general y estos objetivos específicos, esta tesis se propone tener un doble impacto social.

En primer lugar, el proyecto aspirará a democratizar el acceso al pasado juvenil tucumano, fomentando la participación ciudadana en la construcción de identidades compartidas (Jelin, 2002), un tipo de actividad relevante en provincias donde la inestabilidad económica limita iniciativas culturales. En Tucumán, el rock de los sesenta y setenta representa un ancla de pertenencia: convoca tanto al exobrero que tocó en bares y bailes —voz desde el escenario— como a la jubilada que asistió a recitales pese a lluvias torrenciales —voz desde la pista—; este tipo de cruces permitirá concebir a *Matinée* como un espacio de reconocimiento mutuo de relatos (Demantowsky, 2018) sin privilegiar la memoria de quienes produjeron la música sobre la de quienes la vivieron. Al usar redes sociales, el proyecto buscará resolver brechas de acceso, pero también mitigar riesgos como la desinformación algorítmica mediante protocolos éticos (consentimientos informados con cláusulas de retracto, anonimato opcional para testimonios sensibles sobre la represión). Esta dimensión social se extenderá a la educación informal: en el diseño de la investigación los podcasts podrían insertarse en talleres escolares para transportar, además de datos (fechas, nombres de sets), valores de salvaguarda inmaterial.

En segundo lugar, el proyecto pretende contribuir a la patrimonialización de cultura rock tucumana, en línea con los objetivos declarados prioritarios por la Convención UNESCO (2003) de revitalización de los legados inmateriales. En pleno siglo XXI, el rock no es mero entretenimiento, sino constructor de herencias simbólicas (Bennet, 2009). El rock tucumano no es folklore menor: es un “espacio vivido patrimonial” (Pinassi, 2019, p. 99), donde prácticas

juveniles se convierten en referentes identitarios dignos de preservación y transmisión. Al aportar a su patrimonialización, este proyecto de divulgación histórica e historia pública aspira a tener un potencial transformador: en un contexto de globalización cultural, donde *Spotify* homogeneiza playlists con algoritmos porteños, *Matinée* busca defender la diversidad regional, inspirándose en políticas como la *Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales del Ministerio de Cultura de Chile (2024)*, que prioriza expresiones musicales locales. Además, al integrar audios rescatados, el proyecto buscará crear “dispositivos de memoria activa” (Noiret, 2018), permitiendo a la comunidad tucumana reapropiarse simbólicamente de su historia, disputar su lugar en la narrativa pública y ejercer agencia cultural en un momento donde el *streaming* amenaza con borrar archivos analógicos.

Mapa y estructura de la tesis

Esta tesis está organizada en dos grandes capítulos, a los que se suman la presente introducción, una conclusión y un anexo.

En el Capítulo 1, “Entre la academia y la divulgación: marcos conceptuales para abordar el rock provincial tucumano”, se articularán tres ejes interconectados. Por un lado, los enfoques contemporáneos sobre historia pública, divulgación y patrimonio cultural (1.1), que problematizan la producción de sentidos en entornos colaborativos y digitales, respondiendo a la ausencia de estudios previos como condición fundacional para co-construcción. Por otro lado, las categorías de cultura, memoria e identidad (1.2), esenciales para desentrañar la dimensión simbólica del rock en contextos periféricos, entrelazando a Geertz (2003) con Halbwachs (2004) y Hall – Du Gay (1996) para posicionar el género como archivo viviente de resistencias locales. Finalmente, se detallará el diseño transmedia colaborativo del proyecto central de la maestría (1.3): desde narrativas transmedia como herramienta clave, explorando la convergencia de Jenkins (2006) y las lógicas de redes para prosumidores activos.

El Capítulo 2, “El proyecto *Matinée*: una narrativa transmedia sobre la historia del rock tucumano (1966-1978)”, operacionalizará este marco en la praxis aplicada. Este capítulo presentará en su primer apartado, el diseño del proyecto *Matinée* como relato de acciones futuras y no como dispositivo analítico articulado en secciones operativas. Se trabajará sobre una arquitectura de posibles: cuatro fases ensambladas (relevamiento, dinamización, difusión, sonorización) que se presentan como modos de habitar el archivo desde la praxis. Se despliegan roles, flujos, formatos y protocolos éticos, pero también se dejarán abiertas algunas preguntas como: ¿cómo se negocia la autoría en un feed? ¿qué hace con el tiempo la memoria cuando se vuelve post? ¿se puede curar sin museificar? Cada subsección incluirá tablas de

“incidencia teórica” que no miden impactos, sino que hacen visible la tensión entre concepto y práctica.

El objetivo no es describir una implementación, sino ensayar una forma de organización que permita pensar la historia del rock tucumano como un relato abierto, distribuido y sin sujeto único de enunciación. En este sentido, el proyecto se piensa como dispositivo analítico más que como programa de acción: una estructura que habilita la escritura histórica desde la periferia sin presuponer su resultado. A su vez, como segundo momento del capítulo, se problematiza la relación entre marco teórico y operación práctica, explorando cómo los conceptos desarrollados en el Capítulo 1 (historia pública, memoria colectiva, patrimonio como construcción social) se traducen en una lógica de trabajo que no reproduce la estructura investigación-divulgación, sino que la reconfigura. Lo transmedia no se aborda como estrategia de difusión, sino como modo de producción histórica que ensambla fuentes, voces y plataformas en una red de sentidos en constante renegociación. Hacia el final del capítulo, se explorarán las condiciones de posibilidad de una praxis como *Matinée* más allá del caso tucumano. No se propondrá un modelo replicable, sino que interrogará la idea misma de replicabilidad en contextos de escasa infraestructura académica y cultural. La praxis transmedia aquí será una forma de preguntar cómo se puede escribir la historia desde la periferia sin reproducir las lógicas centralistas que la historia oficial ha naturalizado. En este sentido, el horizonte no es el futuro del proyecto, sino el futuro de la pregunta que el proyecto deja abierta.

Dentro de este entramado se ensaya una síntesis narrativa que articula en clave proyectual tres tensiones : el silencio historiográfico que cubre al rock tucumano entre 1966-1978, la urgencia de resignificarlo como patrimonio vivo y una estrategia transmedia para contrarrestar su olvido. La lectura de estas representaciones, permite aprender en una matriz de datos, cómo la emergencia de este rock tucumano primigenio, irá derivando en una serie de crónicas sonoras que se articulan con el entorno de producción, configurando formas tempranas de registro social del entorno tucumano.

La organización del trabajo no responde a una secuencia capitular cerrada y acumulativa; se estructura, en cambio, en dos bloques analíticos concebidos como movimientos interpretativos que proponen al lector una lectura activa del pasado, más allá de su mera recepción pasiva.

- El Capítulo 1 actuará de amplificador: tomará la señal débil de una memoria provincial y la distorsionará con conceptos de historia pública, memoria colectiva e identidad en proceso, hasta que la retroalimentación empuje el sonido más allá del umbral del canon porteño.

- El Capítulo 2 funcionará como bajo eléctrico: marcará el pulso que sincronizará archivos, redes y voces para que el relato nacional pierda el ritmo. Allí se alternarán samples de *La Gaceta* digitalizada, loops de testimonios en Facebook, breaks visuales en Instagram y fade-outs del podcast; el objetivo será abrir un espacio para que otros se sumen, desafinen o inventen un riff propio.

Cada vez que alguien cuelgue una foto de Los Sabuesos en Facebook, use el podcast en una escuela o proyecte los carruseles en un museo comunitario, la aguja volverá a apoyarse en el surco que los jóvenes tucumanos ensayaron en 1970: un surco que no terminará con el último acorde, sino cuando el próximo vecino decida volver a tocarlo.

Capítulo 1

Entre la academia y la divulgación: marcos conceptuales para abordar el rock provincial tucumano

El estudio del rock provincial tucumano, como expresión cultural juvenil y vector de memoria colectiva, exige un marco teórico que trascienda las dicotomías tradicionales entre producción académica y prácticas de divulgación. Este capítulo se propone articular los ejes conceptuales que orientan el análisis de este fenómeno, posicionándolo no como un objeto periférico en la historiografía musical argentina, sino como un dispositivo simbólico central para la construcción de identidades locales en contextos de centralismo cultural. En un panorama donde la ausencia de investigaciones sistemáticas sobre el rock en Tucumán se erige como condición habilitante —más que como limitación—, la divulgación histórica emerge como práctica constitutiva: un proceso exploratorio que selecciona, articula y proyecta fuentes dispersas (orales, materiales y digitales) hacia narrativas alternativas al canon porteñocentrista.

La estructura del capítulo se organiza en tres momentos interconectados. En primer lugar, la sección 1.1 examina perspectivas teóricas contemporáneas sobre historia pública y divulgación, revisando definiciones, funciones y desafíos en un entorno digitalizado. Siguiendo a Cauvin (2020), se adopta la metáfora del “árbol de la historia pública” para ilustrar cómo las raíces (fuentes primarias) se entrelazan con el tronco (interpretación académica) y las ramas (formatos participativos), enfatizando la colaboración como antídoto al silenciamiento narrativo advertido por Trouillot (2017). Complementariamente, se problematizan conceptos centrales como cultura, memoria, identidad y patrimonio, desde Geertz (2003) hasta Prats (1997), para comprender el rock no como artefacto estático, sino como proceso vivo de (re)valorización colectiva.

En segundo lugar, la sección 1.2 traza un recorrido hacia una historia de los orígenes del rock provincial, contrastando la historiografía nacional —marcada por tensiones centro-periferia (Alabarces, 1993; Mayorá, 2020)— con el vacío bibliográfico tucumano. Aquí, se defiende la potencialidad de un proyecto de divulgación como instancia inaugural, alineado con Gibbons et al. (1994) en su visión transdisciplinaria del conocimiento, donde la recolección de testimonios y archivos privados habilita la patrimonialización afectiva de escenas locales (ej. bandas de Aguilares o Monteros, 1966-1978). Finalmente, la sección 1.3 indaga en las narrativas transmedia y la lógica de las redes sociales como herramientas de divulgación, inspiradas en Jenkins (2006) y Scolari (2013), para transformar la memoria histórica en un ecosistema participativo que contrarreste el “individuo tirano” de Sadin (2020) mediante coautorías distribuidas.

Este marco no solo garantiza rigor metodológico, sino que abre espacios de participación ciudadana, alineándose con la historia pública como “negociación de sentidos” (Pérez Benavidez y Vargas, 2019). Al finalizar, el capítulo no cierra un ciclo teórico, sino que proyecta hacia los capítulos subsiguientes: la exploración empírica de fuentes y la implementación de estrategias divulgativas que hagan del rock tucumano un patrimonio vivo y disputado.

1.1 Fundamentos teóricos: divulgación histórica, historia pública y patrimonio cultural

1.1.1 Divulgación histórica e historia pública: definiciones, funciones y desafíos

La divulgación histórica puede definirse como el conjunto de prácticas orientadas a comunicar conocimiento histórico a públicos no especializados mediante formatos accesibles como libros, exposiciones, podcasts o redes sociales (Cauvin, 2020). Su principal objetivo es ampliar el acceso al saber histórico, promoviendo la reflexión crítica en audiencias amplias. Como afirma Demantowsky (2018), “la historia pública es un complejo discurso identitario relacionado con el pasado (...). Los colectivos potencian sus relatos básicos en los marcos institucionales mediante la asignación de funciones, las normas de sanción (...) como a través del diseño de los medios de comunicación y la práctica ritualizada”. Siguiendo esta línea, la Historia Pública es “un campo de estudio de la historia que se preocupa por las producciones de sentido sobre el pasado originadas por fuera de la academia y la historiografía especializada” (Pérez Benavidez y Vargas, 2019: 301). Se trata de un subcampo profesional que articula la producción, interpretación y difusión del conocimiento histórico en colaboración con distintos actores sociales.

Como advierte Michel-Rolph Trouillot (2017), la historia nace de la autoridad, pero esta rara vez se revela con claridad; su rasgo distintivo suele ser la invisibilidad y el verdadero desafío consiste en desenterrar sus orígenes. La construcción de sentidos históricos en el mundo contemporáneo ha significado la base para problematizar los cambios vinculados a la producción y apropiación del conocimiento histórico (de Luque & Rodríguez, 2025). Entender y actuar sobre los procesos actuales de construcción de sentido exige, como afirman Susana de Luque y Alejandra Rodríguez, un compromiso renovado por parte de quienes provenimos de las ciencias sociales e históricas.

Cauvin (2020) propone una metáfora estructural para comprenderla: el árbol de la historia pública. Las raíces representan las fuentes primarias (archivos, testimonios, fotografías); el tronco, la interpretación académica; las ramas y hojas, los formatos de divulgación y consumo del pasado por parte de diversos públicos. La historia pública, entonces, no se opone a la

investigación rigurosa, sino que la amplifica a través de prácticas colaborativas y medios no tradicionales.

Complementando esta perspectiva, Michel-Rolph Trouillot (2017) advierte que la producción histórica no es un proceso neutral, sino un campo de disputa en el que las narrativas dominantes se imponen mediante operaciones de silenciamiento en distintos niveles. Su enfoque crítico invita a pensar la historia pública no como una simple transmisión de conocimiento, sino como un espacio atravesado por relaciones de poder, donde se disputa qué historias son contadas, cómo se cuentan y cuáles quedan excluidas. En esta línea, Liddington (2002) sostiene que la historia pública no debe entenderse simplemente como una cuestión de quién produce el conocimiento histórico, sino que lo fundamental es cómo se lleva adelante ese proceso. El énfasis está puesto en los modos de hacer: una práctica situada que exige compromiso con la colaboración interdisciplinaria, atención a las audiencias, apertura a la participación y un sostén ético que incluya la transparencia metodológica y el rigor crítico.

Según Liddington, “los historiadores públicos tienen como tarea devolver a las personas su propia historia” (p. 90), lo que implica construir narrativas compartidas con las comunidades y democratizar el acceso al pasado. Desde esta perspectiva, la divulgación histórica no puede reducirse a la simplificación de contenidos académicos para un público general. Implica un proceso de traducción cultural, negociación de sentidos e inclusión de memorias múltiples. Campana *et al.* (2020) sostienen que la divulgación “se rige por reglas diferentes a la producción académica”, en tanto se dirige a públicos diversos, en espacios donde no necesariamente hay evaluación formal, y eso en buena medida determina su lógica. En este marco, el saber divulgado adquiere un carácter colectivo y comunicativo, orientado a la construcción de sentidos compartidos más allá del ámbito universitario.

Cauvin (2020) subraya que el reto radica en saber establecer un equilibrio entre la participación pública y una metodología rigurosa y crítica en todas las etapas del proceso. Pérez Benavidez y Vargas, por su parte, proponen pensar la historia pública como una forma de historia aplicada que integra espacios digitales y presenciales con el fin de construir memorias en movimiento a partir de elementos previamente invisibilizados. Como han señalado diversos referentes de la divulgación histórica, ningún relato se construye en soledad. Esta afirmación da sustento a la idea de la coautoría como principio fundamental del trabajo con comunidades.

El entorno digital ha amplificado estas dinámicas. Frente al dinamismo y la complejidad de los entornos digitales, a menudo nos debatimos entre la sorpresa y la impotencia. Sin embargo, el objetivo no es reprochar a las redes sociales, sino analizar de qué modo en ellas se configuran sentidos políticos e históricos que alimentan la contienda simbólica de nuestro tiempo. En este marco, las redes sociales no sólo amplifican voces y narrativas previamente

marginadas, sino que se constituyen en plataformas centrales para la creación, circulación y resignificación de patrimonios digitales. Lejos de ser un simple espejo del pasado, estos patrimonios operan como dispositivos de memoria activa, que permiten a las comunidades reapropiarse simbólicamente de su historia, disputar su lugar en la narrativa pública y ejercer agencia cultural. Cuando se articulan con enfoques de historia pública, lenguajes narrativos contemporáneos y políticas orientadas a la participación, las tecnologías digitales revelan su potencial democratizador: hacen posible que la palabra patrimonial se pluralice, que la memoria se actualice, y que la identidad se construya en tensión, diálogo y movimiento.

Para Noiret (2018), la historia pública digital se caracteriza por el uso de herramientas interactivas —blogs, pódcast, visualizaciones, realidad aumentada— que permiten la coproducción de significados. Ya no se trata de que el historiador transmita un discurso acabado, sino de que la comunidad reelabore los relatos oficiales en diálogo crítico, a través de hashtags, comentarios, wikis o exposiciones colaborativas. Torres-Ayala (2020) sostiene que esta dinámica desplaza al historiador del archivo hacia espacios abiertos de negociación colectiva, donde se articulan memorias desde múltiples voces.

Este proceso resignificante está cargado de tensiones simbólicas. Cauvin (2018) observa que la historia pública ha dejado de ser un simple servicio técnico para convertirse en un terreno disputado, donde iniciativas locales —de México a Argentina— reclaman visibilidad en la agenda cultural. En ese sentido, de Luque y Rodríguez (2025) analizan experiencias de archivos barriales, museos comunitarios y recorridos patrimoniales donde las comunidades, articuladas en redes sociales, compilan, narran y validan historias previamente marginadas. Este modelo, aunque potente, enfrenta desafíos significativos. Entre ellos: las tensiones con el mundo académico, la inestabilidad de los proyectos por falta de financiamiento, y la dificultad de evaluar su impacto social. También se plantea una serie de interrogantes éticos: ¿quién produce y controla el relato histórico en plataformas algorítmicas? ¿qué memorias quedan excluidas del circuito digital? ¿cómo evitar la banalización o espectacularización del pasado?

El enfoque digital permite ampliar la escala de difusión y experimentar con nuevos lenguajes expresivos, pero también exige pensar en nuevos términos el “manejo” de la cultura. Proyectos como el del *Center for History and New Media* (Pons, 2010) proponen modelos colaborativos donde la ciudadanía pueda aportar, curar e interpretar fuentes históricas, consolidando así una historia democrática y polifónica. Pons también subraya la necesidad de formar públicos capaces de reconocer la fragmentación de las fuentes y de cuestionar los discursos simplificados. La alfabetización crítica, en este sentido, se vuelve condición para una participación ciudadana activa en la producción del pasado.

La figura del historiador público se redefine a partir de este entramado. Ya no se trata exclusivamente de un investigador académico, sino de un facilitador de memorias, un curador de relatos y un mediador cultural entre saberes diversos. En esta dimensión ampliada, Véliz et al. (2010) reivindican al historiador como un narrador comprometido que no se limita a documentar hechos pasados, sino que aporta activamente a la construcción de memorias e identidades colectivas. Según los autores, este “contador de historias” suma su voz a un “nuevo trovador colectivo”, desplegando estrategias de divulgación que permiten rescatar tanto los bienes materiales como los saberes inmateriales de una comunidad (p. 349). En el campo de la cultura, estas prácticas permiten tender puentes entre la erudición y la experiencia cotidiana, generando espacios de encuentro entre relatos académicos y saberes populares. Exposiciones digitales, archivos en línea y narrativas transmedia democratizan el acceso al pasado y habilitan la participación de comunidades que históricamente han estado al margen de las versiones hegemónicas (Noiret, 2015).

Desde el punto de vista de la identidad, la divulgación histórica con enfoque público contribuye a la producción de narrativas plurales, reflexivas y disputadas, que promueven el reconocimiento de la diversidad y la apropiación crítica de los símbolos culturales (Torres-Ayala, 2020: 238). Finalmente, en el plano patrimonial, el historiador combina herramientas digitales y analógicas para resguardar tanto bienes tangibles como intangibles, destacando su valor simbólico como capital cultural. La gestión participativa de archivos consolida al patrimonio como plataforma de debate social sobre justicia, memoria e identidad (Pagano & Rodríguez, 2014: 32). Así, el historiador del siglo XXI emerge como un agente comprometido con la construcción de sentidos compartidos y con la creación de espacios de diálogo intercultural.

1.1.2. El rock como patrimonio cultural

Este trabajo de maestría parte de la convicción de que el rock constituye un campo de producción cultural e identitaria profundamente significativa. En el caso de Tucumán, la música rock ha desempeñado un rol central en la construcción de sentidos sociales y formas de memoria colectiva, especialmente en sectores urbanos juveniles desde los años setenta. Para comprender cómo el rock ha contribuido a gestar esas formas de construcción simbólica, resulta necesario establecer un marco teórico que permita abordar su inscripción en el campo de la cultura, entendida en su complejidad como ámbito de producción de sentidos, memorias e identidades.

La cultura, siguiendo a Clifford Geertz en su definición antropológica ampliada, refiere a un sistema compartido de símbolos, significados y prácticas que estructuran la vida social (Geertz, 2003). Roberts (2012), citando a Williams (1983), subraya que cultura “es una de las

dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa” (p. 4), y que la dificultad se acrecienta cuando se “imbrican cultura y patrimonio” hasta el punto de que ambos términos funcionan a menudo como sinónimos en el imaginario sociocultural” (Roberts, 2012: 4). Esta doble carga semántica nos obliga a articular cuidadosamente los conceptos de cultura rock y patrimonio —no como categorías estáticas, sino como procesos vivos de (re)valorización colectiva—, justo el objetivo de este proyecto de divulgación.

Desde este enfoque, el rock funciona como una forma de cultura popular que condensa aspiraciones, disputas generacionales y posicionamientos políticos, además de producir estéticas propias. Como explica Bennett (2009), el rock se transforma en “discurso patrimonial” cuando es resignificado por comunidades que lo ligan a una experiencia histórica y emocional concreta. En este cruce entre cultura, patrimonio y prácticas de resignificación, el concepto de memoria resulta indispensable para pensar cómo ciertos bienes culturales —como el rock— se incorporan a relatos colectivos sobre el pasado. Pierre Nora (2008) advirtió que la memoria, a diferencia de la historia, es siempre actual, afectiva y vulnerable a manipulaciones, mientras que la historia surge en el momento en que la memoria se desvanece. De este modo, la memoria se vincula con la experiencia viva y subjetiva de los grupos sociales, mientras que la historia opera con distancia crítica y métodos específicos. Paul Ricoeur (2003), en *La memoria, la historia, el olvido*, desarrolla esta tensión al mostrar cómo la memoria, aunque frágil y selectiva, constituye la materia prima del trabajo historiográfico, y cómo la historia, al confrontar y contextualizar, protege del riesgo de absolutizar recuerdos parciales. En una línea cercana, Jacques Le Goff (1991) subraya que la memoria colectiva se convierte en un objeto privilegiado para la investigación histórica porque revela tanto permanencias como silencios, pero advierte a la vez que la disciplina debe conservar su especificidad para no confundirse con las memorias sociales en disputa. Este diálogo entre memoria e historia resulta clave para comprender los procesos de patrimonialización cultural, en la medida en que las prácticas colectivas no sólo evocan recuerdos, sino que les otorgan sentidos cambiantes que estructuran identidades.

Desde mediados del siglo XX, el concepto de memoria ha sido profundamente resignificado en las ciencias sociales, abandonando su carácter de simple almacenamiento de hechos para concebirse como una práctica social situada. Maurice Halbwachs (2004) fue pionero en mostrar que la memoria es una construcción colectiva, moldeada por los marcos sociales que la sostienen y por las condiciones del presente. Esta perspectiva fue retomada y ampliada por abordajes contemporáneos que entienden la memoria como un terreno de disputas simbólicas, donde el pasado se organiza, se selecciona y se interpreta en función de necesidades identitarias y políticas actuales (Jelin, 2002; Assmann, 2011). Así, la memoria no sólo conserva hechos, sino

que estructura narrativas que otorgan sentido al presente y, en esa operación, también configuran pertenencias sociales.

En esta línea, la memoria colectiva deviene un dispositivo de visibilidad y ocultamiento: enfatiza ciertos eventos, silencia otros, y al hacerlo contribuye a consolidar sentidos compartidos de identidad. Tal como ha sido planteado desde la geografía crítica, esta relación entre memoria, identidad y simbolización se territorializa en espacios vividos donde las apropiaciones patrimoniales funcionan como anclajes del sentido de pertenencia (Pinassi, 2019). En este sentido, las escenas del rock local constituyen verdaderos archivos vivientes que condensan formas de narrar el pasado desde lo personal, lo barrial y lo afectivo. Finalmente, la identidad se configura en el entrecruzamiento entre cultura y memoria. En tanto construcción social, es dinámica y conflictiva, y encuentra en el rock un canal privilegiado de expresión simbólica para jóvenes que se autoperciben como parte de una generación, un barrio o un movimiento.

La identidad no debe entenderse como una esencia fija y homogénea, sino como una construcción social situada, moldeada por contextos históricos, relaciones de poder y prácticas culturales específicas. Desde una perspectiva crítica, y particularmente en el marco de los estudios culturales británicos, Stuart Hall y Du Gay (1996) sostiene que la identidad cultural emerge en la intersección entre memoria colectiva, discursos simbólicos y estructuras de dominación. Lejos de ser un atributo estable, la identidad se constituye en un proceso continuo de articulación y rearticulación, en el que los sujetos negocian sentidos de pertenencia y diferencia en función de sus condiciones materiales y simbólicas. En contextos posdictatoriales o de alta conflictividad social, como el argentino, las memorias del pasado reciente — frecuentemente omitidas o silenciadas— adquieren una dimensión clave para comprender cómo los grupos reconstruyen sus trayectorias y se proyectan en el presente. El concepto de espacio vivido patrimonial encuentra aquí una aplicación directa, posibilitando una lectura centrada en prácticas y significados locales.

Estas escenas no solo representan expresiones culturales, sino que también configuran espacios subjetivos comunes donde la memoria colectiva y la identidad juvenil se entrelazan. A través de la música, los jóvenes han construido un legado cultural que trasciende lo artístico, convirtiéndose en un archivo viviente de experiencias compartidas y narrativas locales. Este proceso de patrimonialización afectiva refuerza el vínculo entre las prácticas culturales y la historia comunitaria, destacando el rol del rock como vehículo de memoria y pertenencia.

La noción de patrimonios digitales, propuesta por la UNESCO, remite a recursos culturales nacidos o transformados en formato digital, que deben ser preservados activamente para las generaciones futuras. Esta práctica implica una reconfiguración del vínculo entre tecnología, memoria y comunidad. En línea con lo planteado por Subirés (2006), internet ofrece

nuevas posibilidades para documentar y compartir expresiones culturales que antes resultaban difíciles de preservar mediante los medios archivísticos tradicionales. Este entorno digital actúa como vehículo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, ampliando las formas de transmisión y acceso a la memoria colectiva. A su vez, este proceso plantea nuevos interrogantes éticos en torno a la representación, la accesibilidad y la legitimidad de las voces que producen y circulan dichos contenidos.

En el contexto contemporáneo, las transformaciones de la cultura y la memoria están profundamente atravesadas por el desarrollo de tecnologías y lenguajes digitales. Estas herramientas no sólo amplían las formas de representación del pasado, sino que permiten documentar y compartir memorias a través de entornos colaborativos y redes en línea (UNESCO, 2003; Subirés, 2006). Herramientas como aplicaciones para teléfonos, redes sociales, repositorios virtuales o plataformas de archivo participativo ofrecen experiencias culturales multifacéticas que dinamizan la construcción de identidades, ya no como relatos unidireccionales administrados por instituciones, sino como procesos abiertos de interpretación y circulación colectiva.

Desde esta perspectiva, el patrimonio cultural —en su dimensión tanto tangible como intangible— no constituye un simple inventario de objetos, sino un entramado simbólico y social en permanente disputa. Comprende bienes materiales como monumentos, documentos y objetos, así como prácticas, saberes y tradiciones que las comunidades reconocen como parte constitutiva de su herencia (UNESCO, 2003). En este marco, la digitalización no es una operación meramente técnica, sino una transformación profunda de los modos en que se archiva, accede, reinterpreta y comparte el pasado.

En América Latina, iniciativas como la Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales de Chile (Ministerio de las Culturas, 2024) destacan el potencial de los archivos digitales para democratizar el acceso al conocimiento, descentralizar las políticas culturales y habilitar prácticas colaborativas de memoria. Desde esta óptica, la web y las redes sociales no sólo amplifican la difusión de contenidos patrimoniales, sino que convierten a los usuarios en coproductores activos de sentido. Testimonios personales, imágenes, documentos familiares o reelaboraciones colectivas se integran así a una narrativa patrimonial expandida, afectiva y horizontal, tal como se integra en prácticas museísticas digitales colaborativas (Esten, 2022).

Este modelo, sin embargo, no está exento de tensiones. La fragmentación de plataformas, la obsolescencia tecnológica y la concentración del control digital en manos privadas exigen repensar políticas públicas sostenibles y estrategias comunitarias de preservación (UNESCO, 2003; Aydın et al., 2024). Asimismo, el acceso técnico a las herramientas digitales no garantiza por sí solo la apropiación cultural: se requieren procesos de alfabetización crítica que permitan a

las comunidades comprender, utilizar y resignificar estos lenguajes en función de sus propias memorias e identidades. En síntesis, los patrimonios digitales no constituyen un simple espejo del pasado, sino que operan como dispositivos de memoria activa. Sus posibilidades como herramientas de inclusión, reapropiación simbólica y agencia comunitaria se expanden cuando se articulan con enfoques de historia pública, formatos narrativos contemporáneos y políticas culturales orientadas a la participación

1.2 Hacia una historia de los orígenes del rock provincial

Para iniciar el proceso de escritura de esta tesis, fue importante comenzar a desandar un camino clave de cualquier investigación: ¿qué ha sido trabajado hasta el momento sobre el desarrollo histórico del rock a nivel nacional? A partir de allí, la necesidad de ir estructurando un abordaje que se escapa de esa “generalidad nacional” nos obliga a empezar a pensar qué estudios se han ido plasmando en las provincias, para finalmente pensar en nuestro propio espacio: la provincia de Tucumán. Los aportes, en líneas generales, han resultado ser de los más variados, pero debemos respondernos al interrogante, ¿desde donde surgen estas perspectivas de análisis? Los distintos espacios que se irán visibilizando en el desarrollo de este trabajo, van a ir moldeando una pregunta clave sobre la cual vamos a discutir hacia el final de este capítulo, ¿cómo hacer un proyecto de divulgación sobre los orígenes del rock tucumano sin la existencia de investigaciones académicas previas?

1.2.1 Producciones historiográficas sobre el rock nacional y local

Las investigaciones en torno a la historia del rock en nuestro país se han promovido desde distintas disciplinas a partir de comienzos de la década de los setenta. En este sentido, un factor importante a considerar es que los aportes más clásicos que han sido publicados han creado una tensión geográfica. Esta situación ha posibilitado que, fuera de Buenos Aires y en las últimas décadas, se hayan desarrollado nuevos estudios que desafían la perspectiva porteña como visión hegemónica del rock nacional. Partiendo de estas concepciones, recién podremos comprender cuál es el estado en el cual Tucumán se encuentra actualmente en cuanto a investigaciones, discusiones y preguntas acerca de la cultura rock.

Un denominador común que atraviesa estos análisis es la tensión entre Buenos Aires y el “interior”, una dicotomía que atraviesa la historia argentina y que se reproduce en la historiografía del rock nacional. Esta tensión no es solo geográfica: es una forma de gestión cultural. La producción académica ha privilegiado sistemáticamente la perspectiva porteña, estableciendo a Buenos Aires como epicentro legítimo del rock nacional. Así, trabajos clave

como los de Pablo Alabarces (1993) y Pablo Vila (1989), aunque valiosos, no logran escapar del centralismo porteño, reproduciendo una lógica que naturaliza la capital como centro de sentido. Esta tendencia se prolonga en estudios posteriores sobre música independiente, que continúan delimitando sus análisis a la ciudad de Buenos Aires como espacio privilegiado (Yúdice, 2002), sin cuestionar la estructura que convierte al “interior” en periferia cultural.

Como bien refiere Román Mayorá (2020), esta perspectiva responde a una tradición selectiva que, siguiendo los conceptos de Raymond Williams, constituye “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1980: 153), creando “una codificación cultural cuyo resultado es una serie de relatos que organizan esa selección, y contribuyen a (re)producir el campo cultural que se narra.” (Mayorá, 2020: 208). En efecto, desde *Agarrate!!!* de Juan Carlos Kreimer (1970), pasando por *Cómo vino la mano* de Miguel Grinberg (1977) hasta los trabajos de Alabarces (1993), o Pujol (2005), la realidad de los estudios historiográficos y sociológicos se encargan de construir un relato que se circunscribe mayormente al Gran Buenos Aires, con un centro neurálgico en la Capital Federal y algunos brotes en La Plata. Las referencias hacia un interior cercano, podríamos decir, resultan más bien nulas, dando cuenta de algunas pinceladas del rock santafesino.

Cada autor busca promover un abordaje que va “profesionalizándose”, Kreimer con una veta más periodística y de opinión, desarrolla una mirada muy subjetiva en donde la discusión entre la llamada música complaciente y progresiva, todavía lejos de la categoría de rock nacional, está presente. El caso de Grinberg, cuyo libro lleva seis ediciones desde 1977, empieza a decantarse por una historia que tiene a Buenos Aires como centro, ya que según el autor “buena parte de todo ha sucedido en Buenos Aires” (Grinberg, 2020: 31). El lugar que se le da a las provincias resulta más bien ínfimo en lo que refiere a los aportes que el rock brindó a las culturas regionales. El índice de este libro constituye, en sí mismo, una evidencia metodológica de esta perspectiva: la estructuración de los capítulos en torno a los actores de la escena porteña reproduce un esquema centralista que margina o invisibiliza los aportes provinciales al desarrollo del rock argentino.

En *Historia del rock en Argentina*, Marcelo Fernández Bitar reconoce la presencia del interior a través de menciones puntuales —Rosario como semillero de Los Wild Cats, Baglietto o Páez; Córdoba con una “movida” de alcance acotado; y la afirmación general de que en las provincias “existían núcleos de gran vitalidad”. Sin embargo, estos pasajes aparecen casi siempre acompañados de una condición: la necesidad de trasladarse a Buenos Aires para grabar, circular

y alcanzar visibilidad. De este modo, lo provincial queda subsumido como instancia previa o periférica, valorada en la medida en que alimenta al centro.

Pablo Alabarces en su trabajo *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina* (1993) se inscribe en un registro académico, en contraste con el abordaje más periodístico y testimonial de autores como Miguel Grinberg. Su análisis, apoyado en marcos conceptuales de la sociología y los estudios culturales, problematiza el rock nacional como fenómeno identitario y político, desplazando el foco desde la crónica hacia la interpretación crítica de sus dimensiones simbólicas. No obstante, esta densidad teórica convive con una delimitación geográfica estrecha: la narrativa y los ejemplos se concentran casi exclusivamente en la experiencia porteña, dejando en segundo plano —o directamente ausentes— las escenas y dinámicas del rock en otras provincias. Esta focalización, coherente con la centralidad histórica de Buenos Aires en la industria musical y mediática, limita la posibilidad de construir una historia federal del género.

Las producciones audiovisuales sobre el rock argentino refuerzan, en gran medida, la mirada porteñocéntrica que consolida el canon desde la capital. El documental *Buenos Aires Beat* (1970) registra un festival exclusivamente con grupos del circuito urbano omitiendo las experiencias provinciales contemporáneas. De modo similar, *Hasta que se ponga el sol* (1972), dedicado al B.A. Rock III, constituye un hito de la memoria visual del género pero vuelve a situar lo “nacional” en escenarios y músicos radicados en Buenos Aires, aun cuando varios provenían de otras regiones. Esta misma lógica se reproduce en ciclos televisivos posteriores —desde los especiales de Canal Encuentro hasta series disponibles en plataformas digitales— que insisten en narrar los orígenes del rock en espacios porteños emblemáticos como La Cueva, La Perla o el Instituto Di Tella, relegando a las provincias a menciones marginales: Rosario queda reducido a cuna de Fito Páez, Córdoba aparece asociada más al cuarteto que a su rock, y el resto del interior es prácticamente invisibilizado. En conjunto, estas representaciones audiovisuales no sólo difunden una genealogía, sino que también fijan una geografía simbólica del rock argentino, en la cual la centralidad de Buenos Aires opera como criterio de consagración y legitimidad.

Como plantea Román Mayora (2020), buena parte de la narrativa sobre el rock argentino ha estado históricamente centrada en la capital, por lo que resulta imprescindible visibilizar las escenas locales y regionales para recuperar una historia más plural y completa. Desde el ámbito académico, por ejemplo, trabajos como *Un mundo de músicas instrumentales* analizan las escenas de jazz-rock cordobesas (1978–1997), documentando trayectorias, producción discográfica y redes de circulación que se desarrollaron en paralelo —y no como mera derivación— del circuito porteño; este tipo de investigaciones demuestra que la historia del género no puede reducirse a la capital. En el plano periodístico y documental, crónicas y

registros locales cumplen una función complementaria: preservan memorias, voces y relatos que a menudo escapan a los circuitos académicos y comerciales. La crónica “Radio Roquen Roll: 10 grabaciones históricas del rock cordobés”, por ejemplo, reconstruye una tradición autónoma — desde Los Teen Agers hasta Posdata— con vínculos intermitentes con Buenos Aires pero con identidad propia, lo que exige incorporarla en cualquier genealogía del rock nacional. De manera similar, el artículo “Un mapa para el rock” traza rutas y nodos que destacan la importancia de Rosario y Córdoba en la diversificación estilística y en la construcción de mitologías locales. Aún más ambicioso en su alcance, el libro de Edgardo Gutiérrez *Rock del país. Estudios culturales de rock en las provincias argentinas* (2017) reúne investigaciones y crónicas que relevan escenas en distintas provincias, combinando entrevistas, análisis de contexto y reconstrucción histórica, y ofreciendo una mirada federal que contrasta con el porteñocentrismo predominante en gran parte de la historiografía del género.

Aquí se advierte una clara tensión analítica: mientras la mirada porteñocéntrica del libro consolida la narrativa hegemónica del rock nacional, donde Buenos Aires es la instancia de consagración, una perspectiva desde el interior permite problematizar esa dependencia y recuperar las escenas locales en sus propios términos, atendiendo a circuitos de bares, festivales, radios y públicos específicos. En este cruce se juega la disputa por la historicidad del rock argentino: si se lo entiende únicamente como un fenómeno radicado en la capital, o si se lo asume como un proceso más amplio, atravesado por intercambios desiguales pero constantes entre Buenos Aires y las provincias. La articulación de estas miradas —académicas y periodísticas— revela que la historiografía del rock argentino se enriquece cuando se combinan marcos teóricos y metodologías sistemáticas con el registro vivo de la memoria cultural. Integrar ambas vertientes no solo amplía el mapa geográfico del rock, sino que también tensiona y complejiza las narrativas dominantes, abriendo el camino hacia una historia verdaderamente federal, capaz de reconocer la diversidad de escenas, actores y contextos que conforman el entramado sonoro del país.

Autores como Valeria Manzano (2017), Ornella Boix (2018), Ana Belén Sánchez Troillet (2022) y Julián Delgado (2022) han complejizado significativamente los estudios sobre rock argentino, incorporando conceptos como juventud, espacios urbanos y las relaciones entre rock, mercado y política. Sin embargo, estos enfoques mantienen una perspectiva fundamentalmente porteñocéntrica. El caso de Troillet es interesante ya que en su análisis busca evitar el error de hablar de Buenos Aires como si fuera Argentina, promoviendo una cuestión problemática de observar al rock como un fenómeno de Buenos Aires, consolidando una mirada centralizada en ese espacio. Estos trabajos marcaron un giro metodológico importante, alejándose de lecturas anecdóticas y esencialistas hacia enfoques disciplinares múltiples que incluyen perspectivas

sociológicas, antropológicas, literarias, musicológicas e históricas. Como señala Boix (2018), los abordajes actuales buscan “captar lo específico de lo musical” y superar concepciones de la música como mero reflejo de lo social. Delgado (2022) confirma esta renovación al documentar la proliferación de estudios rockeros desde marcos institucionales de las ciencias sociales durante las últimas décadas. No obstante, esta complejización teórica no ha logrado descentrar geográficamente los estudios: la cuestión del rock de las provincias todavía se mantiene como un desarrollo menor en el escenario académico, perpetuando la centralización simbólica que caracterizó históricamente al desarrollo del rock nacional.

En muchos de estos marcos más alejados a los centros más investigados, aparece la necesidad, casi a pulmón de brindarse al rescate de la historia del rock desde perspectivas testimoniales, posibilitando quizás una primera etapa de construcción a través de archivos propios para cada investigador. Retomando lo expuesto con anterioridad, debemos interpretar la relevancia de estos estudios como medios para poder (re)conocer y (re)valorizar el desarrollo de las propias identidades culturales.

Los trabajos de Manzano o Sánchez Troillet, tal como fueron mencionados, colaboraron en el surgimiento de nuevos intereses de académicos de las provincias que empezaron a avanzar sobre terrenos que resultan hasta el día de hoy, ciertamente vírgenes. En un análisis de esta situación, Román Mayorá (2020) nos afirma que en el último tiempo “se han realizado esfuerzos para narrar, describir y analizar escenas locales del rock en las provincias argentinas” (210) en distintos lenguajes, no siendo necesariamente el escrito. En su trabajo de recolección refiere a que se debe pensar en los estudios sobre la cultura rock bajo un corte distintivo marcado por tres estrategias como ser la afectiva, la argumentativa de periodistas y la descentralizada de tinte académico. A pesar de esta división resulta claro, de acuerdo a las lecturas, entender que “estas estrategias se mixturan, y es difícil encontrar un trabajo que utilice solo una de ellas.” (Mayorá, R., 2020: 211).

Una dimensión significativa en los planteamientos de Mayorá surge de su reflexión sobre estas tres estrategias narrativas. El autor reconoce que si se conceptualizan las publicaciones sobre rock separando artificialmente estas estrategias —en lugar de reconocer su mixtura natural— esto imposibilita “sostener la cultura urbana del país” porque se simplifica la complejidad de las escenas provinciales que constituyen el tejido cultural nacional. (Mayorá, 2020: 212) Esta incidencia debe pensarse sobre aquellos espacios geográficos que han sido poco investigados hasta el momento. Como bien podemos dar cuenta, los estudios se han centrado mayormente en Buenos Aires pero las grandes urbes han sido motivo de interés como Mendoza, Santa Fe y Córdoba. En este sentido, el caso de Santa Fe resulta interesante porque además de trabajos de tinte académico, se desarrollaron en el último tiempo proyectos documentales que permiten

conocer y comprender los orígenes y desarrollo de la cultura rock a partir de los testimonios de sus actores. Es el caso de *65/75 Comarca Beat* (2019) dirigida por Alejandro David. El caso de Mendoza resulta análogo desde lo académico, con el trabajo dirigido por Graciela Cousinet en el 2009, *Extramuros...*, el cual promovió un marco de análisis de 40 años que va desde 1958 a 1998. Este marco debe ser rescatado como original, por el hecho de plantear un análisis de los orígenes que van más atrás de los años sesenta.

Sin embargo, para muchas otras provincias la realidad a estudiar puede resultar ser mucho más compleja. En una tarea de relevancia, ya que es clave entender el estudio de la escena del rock local como un medio para revalorizar la identidad cultural, las investigaciones van partiendo de lugares inéditos. Cáceres Márquez (2019: 10) explica que “al no existir material escrito sobre la historia del rock santiagueño, se ha descrito con detalle cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno del rock en el medio local, buscando caracterizar sus particularidades”, con el objetivo “de hacer visible este sector del campo cultural local, desconocido por muchos e invisible para la mayoría” (Cáceres Márquez, 2019:15). Al estudiar el rock correntino, Vallejos Amil (2017: 12) explica que recopiló “datos que, a nuestro entender, no deberían perderse ya que no existe otra publicación que dé cuenta de lo ocurrido en el ámbito del rock en este lugar”. Sobre la música pampeana, Acebo (2014: 19) explica que su intención ha sido “rescatar la historia del rock en La Pampa, la genealogía del movimiento, las características de los grupos independientes y las bandas participantes en cada una de las generaciones, contextualizando los hechos”, con la intención de “demostrar la existencia del rock local como un fenómeno sociocultural por el cual han transitado hasta el momento cuatro generaciones de músicos pampeanos”. (Mayorá, 2020: 212)

El caso de Tucumán se inscribe en una tendencia más amplia: al igual que otras provincias nortenas, aparece escasamente representado en la producción historiográfica, limitado a un número reducido de trabajos. En efecto, si algo ha caracterizado a los estudios en torno a la cultura rock es que existen unos pocos antecedentes, siendo sobre todo trabajos de corte periodístico publicados por el diario *La Gaceta* o en sitios web como *Efecto Burbuja*, en donde los aportes que se nos presentan en la lectura refiere a relatos y experiencias de las bandas más relevantes de los inicios de nuestro rock, sin salirse de un marco que curiosamente puede resultar análogo a la discusión de la categoría “rock nacional”: rock tucumano es igual a rock de la capital. Más allá de ello, son pocos los trabajos de historiografía académica, destacándose el del sociólogo Pablo Giori (2015) sobre la experiencia del Hc-Punk en Tucumán hacia 1994, la tesis de maestría de Einath Apel (2022), que analiza la actual escena indie en la provincia a través de plataformas digitales y más recientemente la tesis publicada por Jorge Nicolás Beale (2024) quien se encarga de realizar un relato analítico de la Historia del rock tucumano en base a

testimonios puntuales, que terminan siendo respaldados por presupuestos teóricos como la Historia reciente o la identidad.

1.2.2 Potencialidades de un proyecto de divulgación sobre el rock tucumano: problemas, preguntas, agendas de investigación

Estos parámetros analíticos suponen atender a las transformaciones interpretativas que se producen en el acto de lectura. Partiendo, tal como observamos, que la Historia del rock posibilita revalorizar las propias identidades culturales de los espacios inherentes, la realidad marca que en el caso de Tucumán esos procesos se encuentran en pre-formación. La Historia del rock, en tanto práctica cultural, constituye un vehículo privilegiado para la revalorización de las identidades locales, ya que no solo recupera trayectorias musicales, sino que también articula memorias colectivas, experiencias generacionales y formas de pertenencia territorial. En espacios donde estos procesos han alcanzado cierto grado de consolidación, como Buenos Aires o Córdoba, el rock opera como un elemento identitario reconocido, sostenido en escenas musicales estables, producciones académicas y políticas culturales que lo legitiman como patrimonio.

Sin embargo, en el caso de Tucumán la situación se encuentra aún en un estadio de pre-formación: existen experiencias dispersas, relatos orales, publicaciones aisladas y una memoria viva entre protagonistas y públicos, pero carecen de un entramado institucional o narrativo que les otorgue densidad histórica. Esta condición revela tanto las dificultades propias del centralismo cultural argentino como la ausencia de investigaciones sistemáticas y de espacios de preservación específicos en la provincia. No obstante, el hecho mismo de señalar esa carencia abre la posibilidad de visibilizar un campo en construcción, en el que la Historia del rock tucumano podría convertirse en un recurso central para repensar y reforzar las identidades culturales de la región. Las voluntades e intereses de los investigadores irán promoviendo nuevos abordajes, pero siempre desde el punto de vista académico o testimonial.

Esto nos permite pensar en una variable de trabajo como la que se espera desarrollar a partir del presente trabajo de Maestría profesional: un proyecto de divulgación que permita abrir nuevos marcos de interpretación frente a ese pasado. Las herramientas de una Historia pública en construcción harán de nexo sobre el cual forjar estas disposiciones que se plantearán, a priori, como originales debido a la ausencia de proyectos o trabajos que aborden el desarrollo de la cultura rock tucumana desde estas perspectivas. La ausencia de investigaciones académicas sistemáticas sobre los orígenes del rock tucumano no constituye un obstáculo insalvable para la divulgación; por el contrario, puede convertirse en el punto de partida para una construcción colaborativa que aporte materiales, relatos y marcos para futuros estudios. En este escenario, la

divulgación no se limita a reproducir un conocimiento ya consolidado, sino que asume un carácter exploratorio y constitutivo: produce los primeros relatos, inventariar fuentes y define problemas históricos que antes permanecían invisibilizados. Cassidy (2014) muestra que, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, comunicar investigación exige reformular categorías y abrir canales de diálogo con públicos diversos, lo que convierte a la divulgación en un espacio de construcción y negociación de sentido. Esa idea complementa el diagnóstico de Gibbons et al. (1994) sobre la producción transdisciplinaria de saberes: hoy la transmisión y la creación de conocimiento se entrecruzan, y la divulgación forma parte activa de ese proceso.

Ante la falta de bibliografía formal, las fuentes primarias se convierten en la base de la propuesta. Fotografías, grabaciones caseras, recortes de prensa, afiches, cassettes y discos de vinilo —a menudo dispersos en colecciones privadas— constituyen fragmentos documentales imprescindibles para narrar el surgimiento y la evolución del rock local. Del mismo modo, la historia oral adquiere centralidad: los testimonios de músicos, productores, técnicos y espectadores no solo aportan datos cronológicos y contextuales, sino que revelan percepciones, sentidos y conflictos que permiten reconstruir el clima cultural de cada período. La producción de entrevistas semiestructuradas, registradas en audio o video, y la organización de jornadas comunitarias para compartir recuerdos y materiales son estrategias que han demostrado eficacia en experiencias recientes. Tal es el caso de la miniserie *Cómo hacer música entre el smog*, cuyo equipo combinó entrevistas con protagonistas y recolección pública de archivos familiares con el objetivo de “formar un archivo definitivo” sobre medio siglo de rock tucumano (Reinoso, 2025).

A partir de estas operaciones, la divulgación se convierte en un puente entre la memoria viva y la institucionalización del conocimiento histórico. En lugar de reproducir una lógica centralista, el trabajo con fuentes locales y con actores directos habilita la producción de narrativas autónomas, capaces de interpelar tanto al público general como al campo académico. La ausencia de investigaciones previas no significa ausencia de historia; significa, más bien, la oportunidad de crear los dispositivos que hagan visible lo hasta ahora ausente y de inscribirlo en el espacio público. En síntesis, la falta de investigaciones académicas previas no debe pensarse como un vacío paralizante, sino como el espacio abierto para una práctica que combine exploración, rescate y reflexión crítica. Un proyecto de divulgación concebido en estos términos no se limita a narrar el pasado: lo constituye, lo archiva y lo proyecta como problema cultural e histórico, habilitando —quizá por primera vez— la posibilidad de una historiografía local del rock tucumano.

Según diversos estudios sobre la producción contemporánea del conocimiento (por ejemplo Gibbons, 1994), buena parte de la investigación actual se articula en contextos problemáticos y transdisciplinarios, lo que difumina la frontera entre investigación y

comunicación. En ausencia de trabajos académicos previos, la divulgación no se agota en la mera traducción de resultados: suele tender a asumir funciones propias de producción de saber —recolección de fuentes, formulación de problemas y elaboración de relatos—, por lo que la imagen de una cadena de montaje lineal resulta insuficiente o interrumpida. No existen investigaciones académicas previas que documenten sistemáticamente esta historia musical provincial. Esta ausencia, lejos de constituir un obstáculo, nos permite repensar completamente el proceso y convertir la divulgación en una herramienta de construcción primaria de conocimiento.

Esta inversión metodológica se sustenta en la historia pública, donde investigación y divulgación se integran desde el inicio. Demantowsky (2018) subraya que las audiencias no especializadas participan activamente en la construcción de sentido histórico, permitiendo mantener rigor mediante triangulación de fuentes, transparencia metodológica y diálogo crítico. Aplicado al rock provincial argentino, este enfoque convierte la divulgación en un proceso de producción de conocimiento que integra comunidad y academia, generando relatos culturalmente significativos y académicamente sólidos (Demantowsky, 2018).

Para comprender cabalmente el contexto en el que se desarrollará este proyecto, debemos retomar las tensiones historiográficas en torno a las ideas de centro y periferia del apartado previo, que si bien hacían referencia a un carácter nacional, en este caso se superpone con la realidad tucumana y se replica en la relación entre San Miguel de Tucumán y el interior tucumano. La capital provincial reproduce, en su propio territorio, los mecanismos de centralización simbólica que experimenta a nivel nacional. En el proceso de construcción de este proyecto es posible notar cómo las bandas de las localidades del interior tucumano se encuentran en una doble marginalidad: son periféricas respecto al centro nacional y periféricas respecto al centro provincial, quedando en gran medida silenciadas de las distintas narrativas.

La configuración de las tensiones territoriales en el rock tucumano debe entenderse como un proceso histórico que se desarrolló paralelamente a la consolidación de la escena local. Durante los años formativos del rock en la provincia, la concentración de recursos culturales en San Miguel de Tucumán no era un dato previo sino el resultado de dinámicas específicas que reprodujeron a escala provincial los mecanismos de centralización que caracterizaban al desarrollo del rock nacional. La instalación de las primeras radios que programaban rock, la apertura de los primeros locales dedicados a la música juvenil, y la llegada de los equipos de amplificación necesarios para el nuevo sonido, se concentraron inicialmente en la capital provincial por razones que combinaban lógicas de mercado, disponibilidad de infraestructura urbana y proximidad a los circuitos de distribución cultural que conectaban con Buenos Aires. Esta concentración inicial no respondía a una política deliberada de exclusión del interior, sino a

las condiciones materiales que hacían viable el desarrollo de una escena musical moderna. Sin embargo, ésta generó efectos acumulativos que transformaron una situación circunstancial en una estructura de oportunidades desiguales. Podemos construir simultáneamente las narrativas de la capital provincial y del interior tucumano sin jerarquías predefinidas, sin que ninguna voz tenga precedencia automática sobre las demás.

La ausencia de bibliografía académica sobre la historia del rock en Tucumán se convierte en el contexto digital actual en un catalizador para nuevas formas de construcción histórica. Esta carencia documental tradicional potencia de manera particular el uso de las redes sociales y la narrativa transmedia como medios privilegiados para la construcción de memoria e identidad histórica musical. Philippe Le Guern (2012) argumenta que los cambios tecnológicos han generado consecuencias fundamentales no solamente en términos del uso de contenidos culturales en línea, sino también en nuestra relación con la memoria. En el contexto tucumano, donde la memoria institucional escasea, la memoria digital emerge como espacio primario de construcción identitaria.

Las plataformas digitales contemporáneas redefinen los términos en que se construye y circula la memoria cultural provincial. Históricamente, las escenas musicales periféricas enfrentaban una triple barrera: limitada infraestructura de registro, escasa cobertura mediática y restricciones de circulación. Sin sellos discográficos locales, medios especializados o instituciones de preservación musical, la historia del rock tucumano permanecía fragmentada en testimonios dispersos, fotografías familiares y grabaciones caseras. El ecosistema digital transforma esta dinámica de pérdida en oportunidad de recuperación colaborativa, donde las redes sociales funcionan como repositorios vivos donde la memoria dispersa encuentra espacios de convergencia, buscando trabajar con las tensiones territoriales porque nos permite convertir una aparente desventaja en una oportunidad estratégica. La ausencia de investigaciones académicas previas en cantidad significa también la ausencia de marcos interpretativos preestablecidos que privilegien automáticamente ciertas perspectivas sobre otras. .

En este contexto de vacío bibliográfico, la narrativa transmedia emerge como estrategia fundamental. Adaptando el concepto de Henry Jenkins a la construcción de memoria histórica, la historia del rock tucumano se articula a través de múltiples plataformas que aportan diferentes tipos de contenido: testimonios audiovisuales en YouTube, intercambios de memorias en Facebook, documentación visual en Instagram. Esta dispersión transmediática no fragmenta la narrativa, sino que la enriquece al permitir que músicos, fotógrafos, periodistas y fanáticos aporten desde sus repositorios individuales hacia una construcción colectiva coherente.

La ausencia de memoria institucional previa se convierte en ventaja estratégica para el desarrollo de un ecosistema digital nativo. Mientras que escenas musicales ya documentadas

requieren complejos procesos de digitalización, el caso tucumano permite construir desde cero un sistema que maximice las potencialidades colaborativas y participativas del entorno digital. Un archivo digital bien estructurado trasciende limitaciones geográficas, facilita la participación directa de protagonistas históricos y permite conectar la historia local con redes comparativas internacionales.

Todas estas reflexiones conceptuales encuentran validación empírica en las iniciativas de preservación patrimonial que ya están desarrollándose en Tucumán. La serie documental “Cómo hacer música entre el smog” representa un experimento práctico de las dinámicas teóricas que hemos identificado. Estos proyectos nos permiten observar cómo las tensiones temporales que describe Le Guern se manifiestan concretamente en el contexto tucumano. Cuando el documental tucumano declara explícitamente su objetivo de “homenajear la música tucumana y formar un archivo definitivo que también preserve la historia” de la provincia, se ve la urgencia temporal identificada en el marco teórico. No es casualidad que este proyecto haya surgido de manera orgánica, respondiendo a esa necesidad de capturar la memoria antes de que se pierda. Los realizadores han intuido lo que Le Guern conceptualiza: estamos ante manifestaciones culturales que habitan esa zona ambigua entre el pasado histórico y el presente activo, siendo una referencia de aplicación precisa para el presente proyecto a realizar.

La experiencia práctica de estos proyectos también confirma nuestra propuesta sobre la inversión metodológica. La generación de nuevos marcos de interpretación demuestra que la divulgación puede formar el árbol de la historia pública de Cauvin y hacer posible la investigación académica posterior. Sin embargo, trabajar en un ecosistema donde ya existen iniciativas de preservación patrimonial cambia significativamente la dinámica metodológica. No partimos de cero absoluto, sino de un contexto donde ya hay actores comprometidos de forma reciente con objetivos similares. Esto plantea preguntas metodológicas específicas que debemos abordar: cómo coordinamos esfuerzos sin duplicar trabajos, cómo aprovechamos el empuje sin competir por recursos escasos, y cómo construimos sobre lo ya avanzado sin imponer nuestros marcos interpretativos.

Una preocupación central en cualquier proyecto que invierte la secuencia tradicional investigación-divulgación es cómo garantizar que sus resultados puedan ser posteriormente validados y utilizados por la comunidad académica. Esta preocupación se vuelve particularmente relevante en contextos provinciales, donde los proyectos culturales enfrentan frecuentemente sospechas sobre su rigor metodológico. La estrategia para resolver esta tensión consiste en diseñar el proyecto con estándares de rigurosidad que anticipen las exigencias académicas futuras. Esto significa implementar desde el comienzo protocolos técnicos sólidos para la digitalización de materiales específicos como las “fotografías antiguas y grabaciones perdidas”

que menciona la experiencia práctica. Cada tipo de material requiere estrategias diferenciadas de recuperación y preservación. Las fotografías familiares en formato físico necesitan procesos de digitalización en alta resolución con metadatos que documenten no solamente la imagen, sino también las circunstancias de su toma y las historias que las familias asocian con ellas.

El corazón metodológico del proyecto reside en su aproximación participativa, que trasciende la simple recolección de materiales para convertirse en un mecanismo de democratización del proceso de construcción histórica. Esta metodología responde directamente a las críticas que Le Guern formula sobre las políticas de memoria y el poder de los archivos, pero también se enriquece con las lecciones prácticas de los proyectos tucumanos existentes. Le Guern nos advierte sobre los riesgos de que las instituciones culturales reproduzcan mecanismos de control y dominación al decidir qué merece ser preservado y cómo debe interpretarse. En nuestro contexto, esto se traduciría en el riesgo de que perspectivas académicas o institucionales externas terminen definiendo unilateralmente el valor y significado del patrimonio musical tucumano. La metodología participativa funciona como un contrapeso a estos riesgos, pero debe diseñarse cuidadosamente para ser efectivamente inclusiva.

Esta condición temporal ambigua exige estrategias metodológicas específicas que la experiencia práctica tucumana ya está explorando. Por un lado, debemos actuar con la urgencia que caracteriza la recuperación de patrimonio histórico en riesgo de pérdida. Los materiales físicos se deterioran, las personas envejecen, los contextos sociales se transforman. Por otro lado, debemos reconocer que estamos documentando procesos culturales que permanecen activos, lo que significa que nuestra documentación forma parte de la evolución de estos procesos en lugar de simplemente registrarlos desde afuera.

Esta tensión se resuelve mediante un diseño metodológico que documenta simultáneamente los productos culturales históricos y los procesos contemporáneos de construcción de memoria sobre esos productos. No solamente recolectamos fotografías de bandas sino que también registramos cómo los exintegrantes de esas bandas interpretan hoy esas fotografías. No solamente preservamos grabaciones caseras de décadas pasadas, sino que también documentamos las conversaciones familiares que esas grabaciones generan en el presente. La integración de todas estas dimensiones converge en la construcción de algo que trasciende la simple documentación histórica. El archivo resultante se constituye como un ecosistema cultural integral que incluye no solamente las fuentes primarias (fotografías, grabaciones, testimonios), sino también las metodologías de recolección, las narrativas comunitarias emergentes, los procesos de negociación sobre el valor cultural, y las herramientas de acceso público.

Esta integralidad responde a una crítica fundamental que Le Guern dirige a la museificación tradicional del rock. Le Guern observa que los museos de rock frecuentemente caen en la fetichización de objetos aislados: guitarras, vestuarios, carteles, fotografías que se exhiben como reliquias descontextualizadas. Esta fetichización pierde de vista que el rock no es solamente una colección de objetos, sino un entramado complejo de prácticas culturales, contextos sociales, y redes de significación que dotaron de sentido a esas manifestaciones musicales. Los estudios sobre cultura material de Tim Ingold profundizan esta crítica al demostrar que los objetos como encarnaciones de representaciones mentales o como elementos estables en sistemas de significación han perdido su vitalidad cuando se los separa de sus procesos constitutivos (Ingold, 2007). Desde esta perspectiva, una guitarra de rock en una vitrina de museo se transforma en algo fundamentalmente diferente cuando se la separa de las manos que la tocaron, del amplificador que la amplificó, del público que la escuchó, y de toda la red de relaciones sociales y sonoras que la constituyeron como objeto cultural. Ingold sugiere un mundo donde los humanos no son privilegiados como único sitio de significado, sino que este se encuentra distribuido en múltiples sitios incluyendo objetos, animales y otras entidades (Ruiz-Serna & Heidrich, 2023). Cuando la museificación tradicional separa estos objetos de sus redes relacionales, los despoja de su vitalidad cultural, transformándolos en artefactos estáticos que han perdido su capacidad de participar en los procesos creativos continuos que caracterizan al rock como práctica cultural viviente. Esta comprensión refuerza la crítica de Le Guern al mostrar que preservar verdaderamente la cultura del rock requiere mantener vivas las relaciones y procesos que dotan de significado a sus manifestaciones materiales.

Este proyecto busca evitar esta fetichización mediante la preservación simultánea de los objetos y sus contextos de producción y circulación. Cuando documentamos una guitarra, también registramos las historias sobre cómo se construyó o se consiguió, las técnicas específicas que se utilizaban para tocarla, los espacios donde sonaba, las audiencias que la escuchaban. Cuando preservamos una fotografía, también recolectamos los testimonios sobre las circunstancias en que se tomó, las relaciones interpersonales que documenta, los significados que diferentes personas le atribuyen.

Uno de los principales objetivos del proyecto es generar un impacto duradero en la comunidad local, funcionando como motor de fortalecimiento identitario y reconocimiento cultural. Se busca que las herramientas y materiales desarrollados sean apropiados y valorados por quienes integran la escena, promoviendo así el sentido de pertenencia y la preservación de la memoria colectiva. Desde el ámbito académico nacional, se espera que el proyecto aporte insumos y análisis innovadores que contribuyan al desarrollo de debates sobre el rock nacional, las culturas juveniles provinciales y las metodologías de la historia pública. De este modo, el

alineamiento de los intereses y necesidades de ambos sectores fortalecería las bases para la continuidad y relevancia del proyecto, favoreciendo condiciones para su sostenibilidad futura. El resultado final de este proceso metodológico integrado puede aspirar legítimamente a la participación del proceso porque articula recuperación documental, investigación empírica, participación comunitaria y circulación pública en un producto coherente que satisface los criterios establecidos por los marcos internacionales para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

La articulación con marcos conceptuales de patrimonio cultural aporta un fundamento normativo y político al proyecto. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO establece que las expresiones musicales constituyen un vehículo de identidad colectiva y recomienda medidas para su documentación y transmisión intergeneracional (UNESCO, s. f.). Invocar estos criterios no solo legitima la iniciativa frente a instituciones culturales y organismos de financiamiento, sino que inscribe al rock tucumano dentro de un universo de bienes culturales cuya preservación trasciende la lógica del consumo y se orienta hacia la construcción de memoria social.

Esta aspiración encuentra su fundamento teórico en la comprensión del patrimonio como construcción social que propone Llorenç Prats (1997), quien demuestra que ningún elemento posee valor patrimonial de manera intrínseca o esencial. Por el contrario, los objetos, prácticas y manifestaciones culturales se convierten en patrimonio únicamente cuando determinados grupos sociales los seleccionan, los dotan de significado específico y los activan como referentes identitarios dignos de preservación y transmisión. En el caso del rock tucumano, este proceso de construcción social del patrimonio se manifiesta cuando la comunidad local reconoce en sus prácticas musicales juveniles un elemento que merece ser recuperado, valorado y comunicado a las nuevas generaciones, transformándolo así de expresión cultural cotidiana en objeto patrimonializable.

La ausencia inicial de investigaciones académicas, que podría parecer una limitación, se revela como la condición fundacional que hace posible este enfoque metodológico innovador. Sin narrativas previas que condicionen el proceso, sin jerarquías académicas preestablecidas, sin marcos interpretativos impuestos desde afuera, el proyecto puede desarrollarse como un auténtico proceso de construcción colectiva de patrimonio cultural. Esta situación permite que la patrimonialización emerja desde las propias dinámicas sociales locales, siguiendo la lógica que Prats (1997) identifica como fundamental en toda construcción patrimonial: la activación comunitaria de referentes culturales que anteriormente permanecían invisibilizados, desvalorizados o simplemente no habían sido sometidos a procesos reflexivos de valoración

patrimonial. Esta activación comunitaria transforma expresiones locales en patrimonios vitales y resistentes.

El rock tucumano encuentra ahora las condiciones sociales, generacionales y metodológicas necesarias para su activación patrimonial precisamente porque quienes lo protagonizaron han alcanzado la perspectiva temporal suficiente para reconocer en esas experiencias juveniles valores culturales dignos de ser preservados y compartidos. Esta construcción colectiva no significa ausencia de rigor académico. Por el contrario, significa la aplicación de estándares académicos a un proceso democratizado de producción de conocimiento.

En este trabajo entendemos por “rock tucumano” el conjunto de prácticas musicales juveniles que entre 1966 y 1978:

- 1) se desarrollaron en San Miguel de Tucumán y localidades del interior provincial (Aguilares, Concepción, Monteros),
- 2) incorporaron repertorio beat/progresivo (covers de Beatles, Stones, Deep Purple) y composiciones propias en castellano o inglés,
- 3) circularon por radios LV12, LV7, salones estudiantiles, clubes de barrio o el Teatro Alberdi,
- 4) dejaron rastra sonoro o visual: cassettes de ensayo, recortes de *La Gaceta*, flyers, fotos familiares.

Consideramos patrimonializable cualquier fragmento que la comunidad seleccione, resignifique y ponga en valor mediante hashtags (#Matinee), votaciones o comentarios en redes. Excluimos escenas posteriores (punk, indie, hardcore) ya documentadas por Giori (2015) y Apel (2022), para no duplicar esfuerzos y mantener el foco en el período de pre-grabación independiente.

Esta activación patrimonial, sin embargo, no está exenta de tensiones, como advierte Philippe Le Guern (2012) en su análisis crítico de la “obsesión heritagista” del rock: la preservación de artefactos musicales —vinilos, flyers o grabaciones caseras— puede derivar en una “momificación museística” que despoja al género de su vitalidad contestataria y social, convirtiéndolo en reliquia estéril desconectada de prácticas vivas. En el contexto tucumano, esta advertencia es particularmente pertinente, ya que el rock de los sesenta y setenta no fue solo sonido, sino resistencia obrera y juvenil en un norte silenciado por el centralismo porteño. Complementando esta perspectiva europea, Alejandra Cáceres Márquez (2019) ilustra en su estudio sobre escenas rockeras del interior argentino —como la santiagueña— cómo bandas

periféricas, similares a Redd o Trícupa, forjan trayectorias identitarias a través de fusiones locales, desafiando la narrativa hegemónica que las reduce a “imitaciones bárbaras”. Así, *Matinée* no busca momificar, sino dinamizar este patrimonio mediante transmedia colaborativa, donde testimonios orales y digitalizaciones de La Gaceta se resignifican en hilos de X o carruseles de Instagram, preservando la agencia social que Le Guern defiende.

El resultado es un archivo que cumple simultáneamente con las exigencias de la investigación académica rigurosa y las demandas comunitarias de representatividad y participación. En última instancia, el proyecto transforma las limitaciones aparentes del contexto provincial en ventajas metodológicas decisivas para la construcción de conocimiento académicamente válido y culturalmente significativo. La metodología desarrollada puede, además, servir como modelo replicable para otras situaciones similares donde la ausencia de investigaciones previas coincida con la necesidad urgente de recuperación patrimonial y donde existan iniciativas comunitarias previas que puedan enriquecerse mediante coordinación académicamente informada.

Esta ausencia no es un vacío que justifique más texto, sino un espacio en blanco que habilita intervención inmediata. Por eso, *Matinée* no propone “llenar un hueco” sino instalar una plataforma de co-selección: la comunidad elige fotos, cintas o anécdotas, las etiqueta con #Matinee y, al hacerlo, activa el proceso de patrimonialización descrito por Prats (1997). El proyecto convierte la falta de archivo institucional en ventaja metodológica: sin narrativas prefijadas, cada post, voto o podcast es ya la construcción del patrimonio, no su mera difusión. Así, la “potencialidad” no reside en una futura investigación, sino en esta tesis-obra que, mientras se lee, ya está siendo reescrita por quienes suben su primer recuerdo a Instagram

1.3 Las narrativas transmedia y las redes sociales como herramienta de divulgación histórica e historia pública

En el marco de una divulgación histórica orientada a públicos amplios y no académicos, las redes sociales trascienden su rol como simples vectores de transmisión para configurarse como ecosistemas afectivos y semánticos complejos, en los que los relatos del pasado se resignifican y elaboran en conjunto de manera dinámica. En este marco, el público trasciende la noción tradicional de “consumidores” —término que Jenkins (2006) usa para describir audiencias en convergencia, pero que puede evocar pasividad— hacia “prosumidores activos” (Rosa y De Dios, 2018: 17), donde la participación co-construye el relato. Siguiendo la idea de Véliz et al. (2010: 352), según la cual “la historia no se narra en soledad”, las experiencias de divulgación en *Matinée* ejemplifican esta co-construcción colectiva. En la Fase 2, por ejemplo,

las votaciones en Facebook y X no se limitan a consumir líneas de tiempo cronológicas (1966-1978), sino que invitan a disputar narrativas hegemónicas, transformando a los usuarios —principalmente tucumanos de 40 a 80 años, aunque extensible— en co-autores activos. Esta dinámica resuelve la tensión entre recepción pasiva y agencia, alineada con la historia pública como “negociación de sentidos” (Pérez Benavidez y Vargas, 2019). Así, el público pasa de testigos a participantes clave, evitando la banalización digital mediante prácticas rigurosas (Cauvin, 2018) y revitalizando el rock como memoria compartida.

Esta sección indaga en profundidad cómo la lógica inherente a las redes sociales —caracterizada por mecanismos de propagación algorítmica, micro-segmentación de audiencias, interactividad en tiempo real y afectividad performativa— se entreteje con estrategias de narrativa transmedia para metamorfosear la memoria histórica en un relato vivo, distribuido y profundamente arraigado en prácticas sociales cotidianas. Esta articulación no solo democratiza el acceso al conocimiento histórico, sino que lo transforma en un proceso participativo que desafía las fronteras tradicionales entre emisor y receptor, experto y lego, al tiempo que impone la necesidad de protocolos éticos para navegar la tensión entre apertura y rigor, considerando perfiles de usuarios que modulan la recepción y la producción de contenidos (Noiret, 2018).

1.3.1 La cultura de la convergencia y la lógica de las redes sociales

La noción de cultura de la convergencia, tal como la formula Henry Jenkins (2006), describe un paradigma mediático en el que los contenidos no se confinan a un solo canal, sino que migran fluidamente entre plataformas, fomentando que las audiencias salten de un medio a otro en un flujo ininterrumpido. En este ecosistema, las redes sociales digitales actúan como aceleradores privilegiados de esa convergencia: un hilo narrativo iniciado en un post de Instagram puede ramificarse hacia un hilo de WhatsApp, mutar en un reel de TikTok y culminar en un debate asincrónico en Reddit. Esta movilidad no opera en un vacío neutral, sino que está moldeada por las características específicas de cada plataforma: formatos que dictan la brevedad o la profundidad (desde el texto efímero de 280 caracteres en X hasta el video inmersivo de 15 segundos en TikTok), tonos que modulan la recepción (desde el humor irónico hasta la indignación militante) y velocidades que imponen ritmos de consumo (la inmediatez del scroll infinito versus la pausada reflexión en un foro) (Salaverría, 2019; Bizberge, 2020; Mayorá, 2015).

Bizberge (2020) profundiza en los desafíos regulatorios y políticos de esta convergencia digital, argumentando que las políticas de comunicación deben adaptarse a un entorno donde la fragmentación de plataformas genera tensiones entre la apertura participativa y el control de narrativas dominantes, particularmente en contextos latinoamericanos donde las desigualdades

digitales exacerban brechas de acceso. Mayorá (2015) enriquece esta perspectiva al releer a McLuhan en clave estética contemporánea, proponiendo una “pop atmosférico” donde los medios no solo convergen, sino que generan entornos sensoriales que reconfiguran la percepción histórica, transformando el pasado en un paisaje inmersivo y estético. En el ámbito de la divulgación histórica, esta lógica implica que un recorte de prensa decimonónica, una fotografía granulosa de un sufragio pionero o un registro audiovisual improvisado de un movimiento social puede resurgir en el feed de un usuario, ser reinterpretado a través de memes o filtros y difundirse exponencialmente sin la intervención de curadores institucionales, influyendo en patrones de consumo cultural análogos a los del consumidor digital (Reyes et al., 2023). La principal virtud reside en la amplificación de voces periféricas, aquellas silenciadas en archivos oficiales, permitiendo que perspectivas subalternas irrumpen en el discurso público; sin embargo, el riesgo inherente es la diseminación de fragmentos descontextualizados, propensos a la manipulación o la simplificación reductora. En este contexto, la participación del usuario evoluciona de pasiva a productiva y generativa: no se limita a consumir, sino que reescribe y expande el relato histórico mediante remixes, comentarios y derivaciones, configurando una historiografía donde el valor se genera en redes distribuidas (Jenkins et al., 2013; Bizberge, 2020). Esta dinámica exige, por tanto, estrategias de diseño que equilibren la espontaneidad con la trazabilidad, asegurando que la convergencia no derive en caos semántico, sino en un tejido narrativo enriquecido por la diversidad epistemológica y los modelos de aprendizaje nativos digitales que priorizan la multimodalidad (García et al., 2007).

1.3.2 El “individuo tirano” y la tentación del yo en redes

Eric Sadin (2020) diagnostica con agudeza el auge del “individuo tirano” en las redes sociales, un sujeto que, impulsado por algoritmos que premian la autoexhibición y la personalización extrema, se erige como protagonista absoluto de su narrativa digital. Esta lógica narcisista transforma cada interacción en un acto de autopromoción, donde el contenido se valora menos por su mérito intrínseco que por su capacidad para reforzar la identidad del emisor, fomentando un ecosistema donde la empatía colectiva cede ante la gratificación instantánea y donde los perfiles de usuarios revelan tipologías que van desde el consumo pasivo hasta la producción compulsiva (Noiret, 2018).

Aplicado a la divulgación histórica, este fenómeno se manifiesta en la tendencia a compartir artefactos del pasado —como un testimonio oral grabado— no tanto por su relevancia archivística, sino porque “yo lo viví” o “yo lo heredé”, priorizando la anécdota personal sobre el tejido colectivo. Cuando esta práctica se multiplica a escala masiva, el pasado histórico se diluye en una catarata de subjetividades fragmentadas, una polifonía de egos que oscurece conexiones

cronológicas o causales, fomentando un relativismo donde la verificación cede ante la emoción inmediata, y donde el impacto en el comportamiento se extiende a dinámicas de consumo simbólico del patrimonio cultural (Reyes et al., 2023).

Para contrarrestar esta tentación, es imperativo diseñar intervenciones curatoriales que canalicen el deseo de visibilidad hacia dinámicas de elaboración compartida y validación mutua: por ejemplo, mediante prompts que soliciten metadatos complementarios (fechas precisas, fuentes cruzadas), mecánicas de votación comunitaria para destacar contribuciones o hilos moderados que incentiven diálogos correctivos, todo ello inspirado en principios de coautoría distribuida. De esta manera, el “yo” exhibicionista no se suprime, sino que se permea por el “nosotros” colaborativo, transformando la red en un espacio de coautoría. Esta aproximación resulta particularmente crucial en dominios históricos donde las fuentes primarias son orales, dispersas y cargadas de afecto, como memorias de migraciones o resistencias locales, y donde la figura del testigo ocular opera simultáneamente como vector de legitimación emocional y factual. Sadin (2020) advierte que ignorar esta tensión podría perpetuar una “era del fin del mundo común”, pero en la divulgación histórica, representa una oportunidad para rehumanizar el pasado mediante la empatía compartida, siempre que se integren salvaguardas contra la apropiación individual de narrativas colectivas, alineadas con desafíos éticos en la era digital (Malerba, 2017).

1.3.3 Translectores que ensamblan en el feed

Carlos Scolari (2013) acuña el término “translector” para designar a aquellos agentes culturales que, en entornos transmedia, navegan activamente, seleccionan y articulan fragmentos dispersos en un proceso de bricolaje interpretativo. En las redes sociales, este rol se ha democratizado radicalmente, convirtiéndose en una praxis cotidiana: el usuario que swipea un story para acceder a un enlace hipertextual, responde a un tuit con una cita de archivo digital o agrupa contribuciones bajo un hashtag está, de facto, ejerciendo como navegante transmedia prosumidor. Esta capacidad de ensamblaje no es aleatoria, sino habilitada por interfaces que fomentan la hibridación: el algoritmo del feed de Instagram prioriza conexiones temáticas, mientras que los hilos de X permiten ramificaciones argumentativas, generando un paisaje semántico donde la linealidad cede ante la red neuronal. Scolari (2017) profundiza en esta figura al explorar el navegante transmedia en la ecología comunicacional contemporánea, enfatizando cómo la lectura transmedia implica no solo decodificación, sino una reescritura activa que integra modos sensoriales diversos, desde lo visual hasta lo sonoro.

En la divulgación histórica, el relato no se despliega en un arco lineal o un volumen encuadernado, sino en un mosaico no jerárquico: un usuario podría chocar con un facsímil de

manifiesto en Pinterest, descubrir su eco geográfico en un mapa interactivo de Google Earth, rastrear su evolución en un podcast de Spotify y, finalmente, confrontarlo en un debate en Discord. Cada plataforma inyecta una faceta única del prisma histórico —visual, auditiva, espacial, discursiva—, y el navegante transmedia las sutura en un recorrido idiosincrático. Hermann-Acosta (2019) en su revisión sistemática de narrativas transmedia en contextos educativos iberoamericanos, subraya cómo estos ensamblajes fomentan competencias críticas, pero también exponen vulnerabilidades como la sobrecarga informativa o la formación de burbujas, proponiendo marcos pedagógicos que integren alfabetización digital para mitigar sesgos. El desafío para proyectos de divulgación radica en proporcionar andamiajes semánticos robustos: metadatos estandarizados (como Dublin Core adaptado para contextos históricos, con campos extendidos para enlaces semánticos), cronologías enlazadas, atribuciones éticas y hipervínculos que faciliten el ensamblaje sin abrumar al neófito, convirtiendo el feed en un laboratorio de historiografía participativa (Scolari, 2013; Hermann-Acosta, 2019; Scolari, 2015). Esta praxis transmedia, además, invita a reflexionar sobre la agencia del usuario como co-creador, extendiendo la autoría histórica más allá de los confines institucionales y alineándose con modelos de aprendizaje que celebran la autonomía digital (García et al., 2007; Scolari, 2017).

1.3.4 Transmedia en redes: producción, archivo y memoria viva

La narrativa transmedia, lejos de reducirse a una dispersión caótica en múltiples canales, exige una arquitectura intencional donde cada nodo contribuya valor agregado y dialogue con los demás, expandiendo un universo narrativo cohesivo (Jenkins, 2007). En las redes sociales, esta se materializa en “posts” que funcionan como portales interconectados, adaptados a las lógicas específicas de las plataformas, donde la modularidad permite expansiones orgánicas sin perder coherencia. Scolari (2014a) actualiza esta conceptualización al examinar narrativas transmedia como formas emergentes de comunicación digital, destacando su capacidad para generar mundos expandidos que invitan a la prosumición colectiva.

Un esquema operativo para la divulgación histórica podría desglosarse así: Instagram: Una imagen de archivo (ejemplo, un artefacto cotidiano del siglo XIX) acompañada de un epígrafe que desentrañe su contexto socioeconómico, complementado por stories interactivas como encuestas (“¿Cómo impactó esto en tu comunidad?”) o preguntas que gamifiquen el aprendizaje, fomentando micro-intervenciones afectivas. Spotify/Apple Podcasts: Una playlist curada de testimonios orales y sonidos históricos, seguida de un episodio de podcast de 10-15 minutos que entreteja narrativas orales con análisis experto, enlazando a transcripciones accesibles y mapas sonoros para una inmersión multisensorial; Ayala Montealegre (2021) ilustra

cómo el podcast, como formato transmedia, habilita extensiones narrativas que combinan audio con elementos visuales y textuales, potenciando la retención emocional en audiencias digitales. YouTube: Un video ensayístico de 8-10 minutos que reconstruye eventos mediante animaciones y superposiciones de fuentes primarias, con cartas interactivas que remiten a lecturas complementarias y tiempos editables por la audiencia. TikTok: Clips verticales de 15-60 segundos que dramatizan microhistorias (ejemplo, “El día que cambió una ley”), usando dúos para invitar a respuestas usuario-generadas y respuestas que concatenen perspectivas diversas. Grupo cerrado en Facebook o Discord: Un espacio semi-privado para *crowdsourcing*, donde participantes suban escaneos de documentos privados, validen fechas colectivamente y coediten líneas de tiempo colaborativas.

Esta distribución no solo atiende a grados de atención —del “snack” rápido al banquete inmersivo—, sino que habilita trayectorias personalizadas, donde el usuario, como navegante transmedia, traza su propio mapa narrativo (Ryan, 2014; Scolari, 2014b). Hermann-Acosta (2019) resalta, en su análisis iberoamericano, cómo tales estrategias transmedia en educación histórica potencian la retención y la empatía, al tiempo que exigen pedagogías que mitiguen desigualdades digitales, incorporando accesibilidad universal y entrenamiento en herramientas de edición colaborativa.

Esta modularidad, sin embargo, implica una preservación activa: las publicaciones en redes sociales no se evaporan en el éter efímero, sino que perduran como sedimentos digitales, susceptibles de ser exhumados por un comentario oportuno, un algoritmo que resucita “recuerdos” o un bot que indexa efemérides. Esta persistencia las erige en un repositorio dinámico y relacional, opuesto al repositorio estático de una biblioteca física, y en una caja de resonancia acústica que amplifica ondas históricas: un aniversario de un hito político puede reactivar hilos dormidos, inyectándoles capas frescas de interpretación contemporánea; la conmemoración de una figura olvidada puede catalizar avalanchas de contribuciones usuario-generadas. En la divulgación histórica, esta cualidad asegura que el pasado no se momifique en un canon cerrado, sino que se despliegue en pulsos rítmicos, cada uno arrastrando sedimentos novedosos —nuevas evidencias, reinterpretaciones críticas o cruces interdisciplinarios— aportados por la comunidad. Ridge (2014) explora esta dimensión *crowdsourced*, pero es en el seminario #HistoriaEnUnClick donde se evidencia su potencial práctico: las actas recopilan experiencias donde redes como X y Instagram han revivido archivos locales mediante campañas movidas por el uso de hashtags, transformando usuarios pasivos en guardianes activos de la memoria (Iglesias Bueno, 2023). Flores-Collazo (2011) enriquece esta perspectiva al conceptualizar los archivos como “lugares de memoria” donde convergen historia y poder, enfatizando la necesidad de diálogos abiertos entre archivistas e historiadores para contextualizar

documentos y revelar voces silenciadas; en el ámbito digital, esto se traduce en proyectos como el Archivo Histórico Municipal Digital de Juncos, que “abre una avenida cibernética” para posicionar narrativas locales en el espacio público en línea (Flores-Collazo, 2011).

No obstante, esta vitalidad exige protocolos de moderación para prevenir la erosión por desinformación o el sesgo algorítmico, integrando evaluaciones éticas que cuestionen la neutralidad aparente de los datos persistentes, especialmente en audiencias que navegan con perfiles híbridos de uso intensivo (Noiret, 2018). La hipervelocidad de las redes —donde un post puede acumular miles de interacciones en horas— no exime, sino que acentúa la necesidad de rigor verificadorio: la credibilidad histórica depende de la trazabilidad inmediata. Así, cada contribución debe anclarse en fuentes primarias accesibles (capturas de hemerotecas digitalizadas, enlaces a catálogos institucionales, geolocalizaciones precisas) y someterse a protocolos de contrastación abierta, fomentando una verificación distribuida que involucre a la comunidad sin abdicar de la experticia. Facilitar esta verificación no solo previene que el repositorio dinámico transmute en mitología especulativa, sino que empodera al usuario como co-investigador ético (Connaway et al., 2017). En contextos de convergencia, Bizberge (2020) insiste en que las políticas de comunicación deben incorporar marcos regulatorios que promuevan esta transparencia, evitando que la velocidad socave la integridad narrativa; Flores-Collazo (2011) complementa esta visión al alertar sobre las prácticas archivísticas que asumen documentos como “evidencias certeras, fiables, objetivas”, urgiendo a rebasar tales suposiciones mediante diálogos interdisciplinarios que integren la crítica poscolonial y la ética digital (Flores-Collazo, 2011), mientras que Scolari (2015) extiende esta ecología mediática al enfatizar evoluciones interpretativas que incorporen la metáfora como herramienta teórica para navegar la complejidad digital.

La Historia Pública Digital emerge en este contexto como un campo interdisciplinario que busca democratizar la producción y el consumo de conocimiento histórico mediante herramientas digitales, enfatizando la accesibilidad universal, la inclusión de perspectivas diversas y la co-creación entre académicos y comunidades. Cohen y Rosenzweig (2005) delinean sus pilares metodológicos: la recolección digital de fuentes efímeras, como tweets históricos, la preservación sostenible contra obsolescencia tecnológica y la presentación interactiva que invita a la anotación. Esta aproximación no solo amplía el canon histórico, sino que lo deconstruye, revelando sesgos en archivos tradicionales y fomentando narrativas contrahegemónicas, con énfasis en la participación ciudadana como motor de legitimación. Malerba (2017) aborda estos desafíos al examinar cómo los historiadores deben reconectar con públicos digitales, navegando la era de la inmediatez para preservar el conocimiento histórico sin sacrificar su profundidad crítica.

Por su parte, las Humanidades Digitales proporcionan el arsenal teórico y técnico para operacionalizar la Historia Pública Digital: Gold (2012) cataloga debates clave sobre ética en la digitalización, mientras Kirschenbaum (2010) aborda la definición expansiva del campo, que abarca desde el análisis computacional de textos masivos hasta la visualización de redes sociales históricas (grafos de alianzas políticas). En la práctica, las Humanidades Digitales habilitan archivos abiertos con principios de reutilización y accesibilidad, geolocalizaciones interactivas vía herramientas como Google Maps, y colaboraciones *crowdsourced* que convierten a ciudadanos en nodos activos de investigación. En la práctica, esto no se trata solo de escanear folletos o grabaciones y subirlos a internet. Es pensar *para qué* y *para quién* lo hacemos: organizar esos materiales de modo que tengan sentido más allá del archivo, permitir que otras personas los reutilicen o completen con sus propias historias, y encontrar formas sencillas de que la comunidad revise y valide lo que se publica, sin que eso se vuelva un proceso elitista o inalcanzable. Deegan y Tanner (2013) proyectan “futuros digitales” donde estas prácticas no solo preservan, sino que reviven el pasado en formatos nativos digitales, alineándose con la convergencia para una historiografía inclusiva. Del Río Riande (2018) profundiza en este marco al posicionar los proyectos de Humanidades Digitales —repositorios, ediciones digitales y bases de datos— como el núcleo de una investigación abierta, nacida con ésta y alineada con la ciencia abierta; una evaluación científica equitativa colaborará en la consolidación del campo, midiendo no solo impacto cuantitativo sino también la apertura y la replicabilidad ética (del Río Riande, 2018: 136). Flores-Collazo (2011) extiende esta reflexión al enfatizar la trilogía archivista-historiadora como un desafío para repensar la historia, donde los archivos digitales deben fomentar diálogos abiertos para extraer “trazos textuales” de voces marginadas, reorientando prácticas hacia implicaciones teóricas, políticas y éticas (Cohen & Rosenzweig, 2005; Gold, 2012; del Río Riande, 2018; Flores-Collazo, 2011; Malerba, 2017).

En línea con todas estas perspectivas, Tatiana Costa (2016) conceptualiza Instagram como un “museo social y online” híbrido, donde los usuarios no se limitan a la contemplación pasiva, sino que curan galerías personales, pueden comentar con criticidad y co-crean exposiciones efímeras mediante algoritmos que priorizan lo relacional. Esta plataforma, con su énfasis en lo visual y lo táctil-digital, habilita una agencia performativa: un filtro aplicado a una reliquia histórica puede invitar a proyecciones afectivas, mientras que los comentarios fomentan diálogos asincrónicos que reconfiguran el significado colectivo. Budge y Burness (2018) extienden esta idea al analizar cómo los objetos museísticos en Instagram adquieren “agencia comunicativa” a través de interacciones usuario-objeto, donde el scroll transforma la curaduría en un acto de co-construcción, potenciando la empatía pero también exponiendo riesgos de superficialidad interpretativa. En la divulgación histórica, esto se operacionaliza mediante

campañas hashtag temáticas que convocan al público a subir scans de herencias familiares, entradas de eventos olvidados o anécdotas orales transcritas, posicionando a la comunidad como co-curadores y narradores activos. El seminario #HistoriaEnUnClick ilustra esta potencialidad con casos donde hashtags han democratizado la divulgación, convirtiendo feeds en vitrinas colectivas (Iglesias Bueno, 2023; Budge & Burness, 2018; Costa, 2016). Sin embargo, esta apertura demanda salvaguardas éticas contra la apropiación cultural o la fatiga participativa, integrando métricas de evaluación abierta como las propuestas por del Río Riande (2018) para validar contribuciones digitales, y considerando cómo estos espacios resuenan con estéticas mediáticas que evocan la “atmósfera pop” de McLuhan (Mayorá, 2015).

En síntesis, las redes sociales no difunden pasivamente la historia: la reconfiguran en tiempo real, moldeándola mediante lógicas que exigen una respuesta estratégica y reflexiva. Toda iniciativa de divulgación debe apropiarse de esta agencia, capitalizando la difusión exponencial para amplificar relatos marginados, canalizando el protagonismo individual hacia elaboraciones inclusivas compartidas, asistiendo al navegante transmedia en su labor de síntesis y manteniendo portales abiertos a aportes externos. Solo mediante esta integración deliberada —anclada en marcos como la Historia Pública Digital y las Humanidades Digitales, enriquecidos por perspectivas abiertas y archivísticas, y sensibles a perfiles de usuarios y evoluciones mediáticas— la memoria histórica se convertirá en un dispositivo social vibrante, accesible y transformador, capaz de forjar un “nosotros” histórico en la era de la conectividad, donde el diálogo interdisciplinario entre archivos, redes y comunidades redefine el hacer histórico (Malerba, 2017; Scolari, 2014a).

1.4 Un camino a la praxis: una puerta entrada al proyecto de obra

Este capítulo ha delineado un marco teórico-conceptual que posiciona la divulgación histórica del rock tucumano como un acto de resistencia simbólica y construcción colectiva, desafiando las lógicas de silenciamiento inherentes a la historiografía centralista argentina. Desde las raíces de la historia pública —donde la colaboración entre academia y comunidades desentierra narrativas marginadas, como propone Cauvin (2020) y problematiza Trouillot (2017) — hasta la ramificación digital de patrimonios vivos, hemos articulado herramientas analíticas para navegar la complejidad de la cultura rock: un sistema de símbolos (Geertz, 2003) que condensa memorias colectivas (Halbwachs, 2004), identidades en tensión (Hall; Du Gay, 1996) y procesos de patrimonialización dinámica (Prats, 1997). En este entramado, la ausencia de estudios previos sobre Tucumán no paraliza, sino que cataliza una divulgación constitutiva: un dispositivo que, mediante historia oral, archivos transmedia y redes sociales, inventa relatos inaugurales y habilita la agencia comunitaria.

La revisión historiográfica ha revelado las fracturas geográficas del canon rockero nacional, donde el interior provincial emerge como periferia disputada, replicando a escala local las desigualdades entre San Miguel de Tucumán y sus márgenes rurales. No obstante, esta cartografía de ausencias abre potencialidades: proyectos como “Cómo hacer música entre el smog” (Reinoso, 2025) ilustran cómo la recolección participativa de cassettes, flyers y testimonios puede forjar un archivo digital nativo, alineado con la Convención UNESCO (2003) para salvaguardar patrimonios inmateriales. Aquí, la narrativa transmedia se erige como motor transformador: en la convergencia de plataformas (Jenkins, 2006), los “translectores” (Scolari, 2013) ensamblan feeds en mosaicos vivos, contrarrestando el narcisismo digital (Sadin, 2020) mediante coautorías éticas y verificación distribuida. Las redes no son meros vectores, sino ecologías de memoria activa, donde hashtags como #Matinee activan la resignificación colectiva, democratizando el acceso y evitando la momificación advertida por Le Guern (2012).

En síntesis, estos marcos conceptuales no solo legitiman el rigor de una aproximación exploratoria, sino que la proyectan como praxis emancipadora: la divulgación del rock tucumano (1966-1978) trasciende la mera transmisión para convertirse en producción de sentido compartido, tensionando identidades juveniles con el presente posdictatorial y digital. Este capítulo, así, no culmina en cierre teórico, sino en umbral práctico: invita a los capítulos venideros a operacionalizar estas herramientas mediante el rescate empírico de fuentes locales, la implementación de estrategias transmedia y la evaluación de impactos comunitarios. De este modo, el rock provincial no solo se narra, sino que se reescribe —en diálogo con sus protagonistas— como un legado sonoro que fortalece la pluralidad cultural argentina.

Capítulo 2

El proyecto *Matinée*: una narrativa transmedia sobre la historia del rock tucumano (1966-1978)

El Capítulo 1 delineó los marcos teóricos para una divulgación histórica del rock tucumano como práctica constitutiva, donde la ausencia de estudios previos se transmuta en oportunidad para narrativas colaborativas y transmedia. Este Capítulo 2 operacionaliza esa visión mediante el diseño integral del proyecto *Matinée: Los orígenes del rock en Tucumán (1966-1978)*, un plan de 16 meses que articula relevamiento empírico, dinamización digital y producción sonora para rescatar y resignificar un patrimonio juvenil periférico. En un contexto argentino de centralismo cultural y volatilidad económica, *Matinée* no solo documenta fuentes dispersas —testimonios orales, recortes de *La Gaceta*, audios y flyers—, sino que las convierte en ecosistema participativo, alineado con la historia pública como “espacio de negociación colectiva” (Torres-Ayala, 2020: 238) y el patrimonio como “construcción social” (Prats, 1997).

La estructura se organiza en dos ejes complementarios. La sección 2.1 presenta la visión general del proyecto: fases secuenciales (relevamiento, redes textuales, visuales y podcasts), roles del equipo, financiamiento “a pulmón” (ARS 4.279.000, mitigado por *crowdsourcing*) y principios éticos que garantizan diversidad y verificación híbrida. Este diseño integral resuelve tensiones del Cap. 1 —entre rigor académico y apertura comunitaria (Cauvin, 2020)— mediante protocolos accesibles (digitalización con celular) y gamificación (votaciones, hashtags como #Matinee). Posteriormente, las subsecciones 2.2.3 a 2.2.4 desglosan cada fase con profundidad operativa y teórica: la Fase 1 (meses 1-4) construye el archivo colaborativo vía bola de nieve y preguntas-guía temáticas; la Fase 2 (5-8) dinamiza Facebook/X como “talleres vivos de memoria”; la Fase 3 (9-12) transforma Instagram en “museo social” visual (de Luque & Rodríguez, 2025); y la Fase 4 (13-16) sonoriza el ciclo de podcasts como cierre transmedia (Jenkins, 2006). Cada una integra tablas de “incidencia teórica” para enlazar praxis con conceptos clave, culminando en un análisis integral (2.2.7) de impactos, desafíos y replicabilidad.

Este capítulo no solo diseña *Matinée* como herramienta divulgativa, sino que lo posiciona como modelo ético para escenas provinciales, proyectando hacia capítulos subsiguientes: la implementación empírica y evaluación de legados identitarios. Así, *Matinée* invita a comunidades tucumanas a coescribir su pasado sonoro.

2.1 Matinee: la historia del rock en Tucumán (1966-1978): proyecto de obra

En base a las argumentaciones previas y con el fin de clarificar el proyecto, resulta imprescindible definir las fases que compondrán este plan de divulgación. El presente proyecto se estructurará en cuatro fases, precedidas por la definición de una fuente de financiamiento y seguidas por un análisis de cierre y de proyecciones futuras. Cada etapa contribuirá a la construcción de un marco integrador que utilice las narrativas transmedia como soporte para facilitar procesos de co-construcción colectiva. En la primera fase, se llevará a cabo un relevamiento documental y la creación de un archivo colaborativo. Posteriormente, se lanzarán y dinamizarán perfiles en Facebook y X con el objetivo de generar comunidades digitales afines. Una vez consolidada esta etapa, se creará un perfil en Instagram destinado a la exhibición del archivo como un museo virtual, con el propósito de intensificar la participación social en procesos de patrimonialización. Finalmente, se producirá y difundirá un ciclo de podcasts compuesto por tres episodios, los cuales ofrecerán un cierre transmedia al proyecto, articulando reflexivamente los principales hitos alcanzados. En líneas generales, si queremos plasmar lo expuesto anteriormente, podemos estructurarlo del siguiente a través de las siguientes tablas:

Fase 1 (Meses 1–4): Relevamiento y construcción del archivo colaborativo

Objetivo: Conformar el corpus de fuentes (testimonios, prensa, audio, fotos).

Tarea	Plazo	Responsable
1.1. Definir equipo y roles (investigador principal, asistente de archivo, coordinador de comunidad)	Mes 1 – Semana 1	Director de proyecto
1.2. Diseñar “preguntas- guía” para orientar entrevistas y aportes en redes	Mes 1 – Semana 2	Investigador principal
1.3. Contactar primeros entrevistados y agendar grabaciones	Mes 1 – Mes 2	Asistente de archivo
1.4. Recolectar recortes de La Gaceta (1966–1978) y digitalizar	Mes 1 – Mes 3	Asistente de archivo
1.5. Catalogar y transcribir testimonios orales	Mes 2 – Mes 4	Asistente de archivo
1.6. Compilar archivos	Mes 2 – Mes 4	Asistente de archivo

sonoros y fotográficos (medios y colecciones personales)		
--	--	--

Fase 2 (Meses 5–8): Lanzamiento y dinamización en Facebook y X

Objetivo: Crear comunidades, recoger aportes y generar debate.

Tarea	Plazo	Responsable
2.1. Crear grupo de Facebook “Hacia una historia del rock tucumano (60’s–70’s)”	Mes 5 – Semana 1	Community Manager
2.2. Publicar primer hilo en X (periodos 1964–1966) y fijar hilos subsecuentes	Mes 5 – Mes 6	Community Manager
2.3. Formular y compartir preguntas-guía en ambos espacios	Mes 5 – Mes 8	Investigador principal
2.4. Moderar y enriquecer aportes (respuestas, contexto histórico)	Mes 5 – Mes 8	Coordinador de comunidad
2.5. Seleccionar y organizar el archivo colaborativo para publicación	Mes 6 – Mes 8	Asistente de archivo

Fase 3 (Meses 9–12): Difusión visual en Instagram

Objetivo: Convertir el archivo en un “museo visual” y activar la participación.

Tarea	Plazo	Responsable
3.1. Definir línea gráfica y formato de posts (pies de foto, preguntas)	Mes 9 – Semana 1	Diseñador gráfico
3.2. Crear cuenta de Instagram y subir primer carrusel (1966–1971)	Mes 9 – Mes 10	Community Manager
3.3. Planificar calendario de publicaciones (2	Mes 9 – Mes 12	Community Manager

posts/semana)		
3.4. Elaborar stories/Reels con fragmentos de audio o fotos históricas	Mes 10 – Mes 12	Diseñador gráfico + Editor de video
3.5. Monitorear interacción y recoger testimonios adicionales	Mes 9 – Mes 12	Coordinador de comunidad

Fase 4 (Meses 13–16): Producción y lanzamiento del ciclo de podcasts

Objetivo: Cierre transmedia con tres episodios en profundidad.

Tarea	Plazo	Responsable
4.1. Redactar guiones de episodio 1, 2 y 3 (45 min c/u)	Mes 13 – Semana 2	Guionista / Investigador
4.2. Grabación y edición de audio (estudio o remoto)	Mes 13 – Mes 14	Productor de audio
4.3. Integración de música y testimonios	Mes 14 – Mes 15	Productor de audio
4.4. Publicación en SoundCloud, Ivoox y Funkwhale	Mes 15 – Mes 16	Community Manager
4.5. Promoción cross-platform (Facebook, X, Instagram)	Mes 15 – Mes 16	Community Manager

2.1.1 Financiamiento

Las perspectivas de un proyecto como este, centrado en la divulgación hará foco en posibilidades de financiamiento ligadas al *crowdsourcing* y a microdonaciones, pensándose sin aportes públicos, a la espera de las variaciones de la economía Argentina. En este sentido se disponen del siguiente modo, entendiendo un monto de contingencia un presupuesto de trabajo a realizar “a pulmón”:

Partida	Costo (ARS)
1. RR.HH.	
Honorarios mínimos “a pulmón”	2 640 000
Subtotal RR.HH.	2 640 000

2. Equipamiento	
Micrófono, cámara, licencias	600 000
Subtotal EQ.	600 000
3. Producción & logística	
Digitalización, transporte	200 000
Subtotal Prod. & Log.	200 000
4. Difusión orgánica	
Gestión redes y material impreso	150 000
Subtotal difusión orgánica	150 000
5. Publicidad paga	300 000
6. Contingencia (10 %)	389 000
Total	4 279 000

Proyección microdonaciones / *crowdfunding*: ARS 1.500.000

Resumen de financiación

- Total “a pulmón” bruto: ARS 4 279 000
- Menos microdonaciones: – 500 000
- Neto a financiar directamente: $\approx$ 2 779 000 ARS

Para minimizar el esfuerzo de trabajar “a pulmón” se esperan poder concretar los siguientes aspectos:

1. Voluntariado y pasantías en archivo, transcripción y gestión de redes.
2. Patrocinios en especie para equipamiento o espacios (radios comunitarias, universidades).
3. *Crowdsourcing* continuo con recompensas simbólicas (agradecimientos en redes, mención en créditos, merchandising low-cost).

2.1.2 Relevamiento y construcción del archivo colaborativo (Fase 1)

Partiendo de un horizonte temporal de 16 meses, la primera etapa tendrá una duración de cuatro y se centrará en la conformación del archivo colaborativo que fundamentará todo el proyecto de divulgación. Durante este periodo inicial, se realizará un relevamiento exhaustivo de

fuentes primarias y secundarias, articulando el trabajo con colaboradores para garantizar la validez y diversidad del material recogido. A la par, se construirá un repositorio digital organizado de forma sistemática, estableciendo criterios claros de clasificación y metadatos. El objetivo de esta fase es configurar un corpus sólido y bien estructurado que servirá de base para las etapas posteriores de producción y difusión. A inicios de este recorrido se deben definir con claridad los roles del proyecto, los cuales van a consistir a grandes rasgos en los siguientes:

- Director de proyecto: supervisa plazos y presupuesto.
- Investigador principal/productor de audio y guionista: diseña preguntas, valida contenidos, graba y edita los podcasts, convierte el archivo en guiones atractivos.
- Asistente de archivo: gestión y transcripción de fuentes.
- Community Manager: administra redes, publica y modera.
- Coordinador de comunidad: fortalece vínculos y dinamiza la participación.
- Diseñador gráfico: produce contenidos visuales y multimedia.

En este caso será el director del proyecto el encargado en designar los roles de trabajo, en un lapso no menor a una semana. En esos primeros dos meses se esperan poder gestionar dos acciones que tienen que ver por un lado, con la construcción de preguntas-guía que sirvan de orientación para las entrevistas, pero sobre todo para estructurar lo que vaya a trabajarse en redes. Por el otro, se contactará a los entrevistados para poder arrancar con la recolección de un corpus útil para momentos posteriores del proyecto. Respecto a esto, se definirán los perfiles clave: músicos fundadores de bandas pioneras —como Redd o La Pequeña Banda de Trícupa—, promotores y locutores que organizaron y difundieron los primeros conciertos, periodistas que cubrieron el fenómeno en medios locales, y aficionados cuyos recuerdos aportan el contexto social de la época.

El criterio principal será la relevancia histórica: se priorizará a quienes participaron en hitos documentados —grabaciones de LPs, festivales emblemáticos y primeros conciertos masivos—, combinándolo con la búsqueda de diversidad de perspectivas como técnicos de sonido, gestores culturales, voces del interior provincial y de la capital. Además, se valorará tanto la calidad del testimonio —anécdotas detalladas, fechas y nombres precisos, y disponibilidad de archivos personales— como la representatividad cronológica, seleccionando informantes que abarquen las tres fases definidas: el auge inicial del “beat”, la consolidación de las bandas y la madurez con las primeras placas discográficas. Metodológicamente, se optará por un muestreo intencional que identifique “nodos centrales” de la escena para luego desplegar la técnica de bola de nieve, en la que cada entrevistado sugiere nuevos contactos relevantes. Las narraciones

obtenidas se cruzarán con la bibliografía académica existente para validar datos, detectar vacíos y enriquecer el relato con diferentes miradas.

Para diseñar unas preguntas-guía que orienten las entrevistas sin encasillar las respuestas, se vinculará cada pregunta con los objetivos de investigación: desde la génesis del rock tucumano hasta sus procesos creativos, redes de difusión, contexto social y legado. Comenzando con preguntas abiertas que rompan el hielo —por ejemplo, “¿Cómo y cuándo descubriste el rock por primera vez?” o “¿Dónde vivías y cómo era la escena cultural de Tucumán en ese momento?”— que ayuden al entrevistado a ubicarse en el tiempo y el espacio y faciliten la confianza. A continuación, se pasaría a interrogar detalles factuales y cronológicos —“¿Cuál fue la fecha y el lugar de su primer ensayo público?”, “¿Cómo organizaron su primer concierto y quiénes colaboraron?”— para reconstruir con precisión la secuencia de eventos.

Seguidamente, se explorarían los procesos creativos y colaborativos: “¿Cómo surgían las ideas para las letras y las melodías?” o “¿Qué rol tenía cada miembro en el proceso creativo?”, y profundizaría en las redes de difusión preguntando, por ejemplo, “¿Qué emisoras de radio o espacios alternativos apoyaban sus presentaciones?” y “¿Cómo se anunciaban y promovían los eventos en aquella época?”. Para capturar la dimensión social y emocional, se buscaría incluir preguntas como “¿Qué reacciones recuerdas de la audiencia en sus primeros conciertos?” o “¿Cómo crees que el rock tucumano reflejaba las inquietudes de tu generación?”. También se propondrán preguntas de contraste y reflexión —“¿En qué se diferenciaba la escena de 1966–1970 respecto a 1971–1975?”— que permitan al entrevistado evaluar cambios a lo largo del periodo.

Finalmente, se cerraría con preguntas que inviten a la reflexión y la proyección, por ejemplo: “¿Cuál fue el mayor desafío que enfrentaron y cómo lo superaron?” o “¿Qué le dirías a las nuevas generaciones de músicos tucumanos sobre aquellos años?”. Todas las preguntas se redactarían en un lenguaje claro, neutral y flexible, agrupadas en bloques temáticos pero con espacio para seguir hilos inesperados, y el número total no excedería de 10–12 principales, con posibilidades de sub-preguntas de profundización según fluya la conversación. De este modo, las preguntas-guía serán un mapa orientador que garantice el rigor y, al mismo tiempo, permita descubrimientos espontáneos.

Construyendo un corpus personal: el diario La Gaceta y la administración de testimonios

Para garantizar la calidad, la coherencia y la representatividad de nuestras fuentes primarias, se diseña un protocolo de trabajo dividido en dos grandes bloques: *la gestión de recortes de prensa y la administración de testimonios orales*. Estas acciones se llevarán a la práctica entre el primer y cuarto mes del proyecto. En primer lugar, la recolección de recortes de

La Gaceta (1966–1978) comienza con una búsqueda sistemática en hemerotecas físicas, abarcando desde la redacción del diario hasta bibliotecas públicas y universitarias. Seleccionamos notas, reseñas, columnas de opinión y publicidades en función de tres criterios esenciales: la relevancia cronológica —cubriendo los sub-períodos 1966–1970, 1971–1975 y 1976–1978—, la diversidad de géneros periodísticos y la cobertura tanto de la capital como del interior provincial. Para digitalizar estos recortes empleamos únicamente un teléfono celular. Colocamos cada fragmento sobre una superficie plana y de fondo neutro, aprovechando luz natural o difusa para evitar reflejos, y capturamos imágenes con la cámara trasera del celular, cuidando el encuadre y la nitidez. Después recortamos el contorno, ajustamos brillo y contraste con una aplicación de edición ligera, y verificamos la legibilidad de titulares, fechas y nombres. Una vez asegurada la calidad de la toma, procesamos el texto mediante OCR en aplicaciones como Microsoft Lens o Adobe Scan, corrigiendo manualmente los errores más frecuentes. Finalmente, renombramos cada archivo con la convención *YYYYMMDD_LaGaceta_Sección_Tema.ext*, lo almacenamos en carpetas organizadas por subperíodo y registramos sus metadatos —fecha de publicación, sección, breve descripción— en un gestor documental o hoja de cálculo colectiva.

El segundo bloque se centra en la catalogación y transcripción de entrevistas orales. Primero definimos el corpus de entrevistados aplicando criterios de relevancia histórica, diversidad de roles y cobertura cronológica ampliando la muestra mediante la técnica de bola de nieve. Cada conversación se graba en formato WAV o MP4, incorporando al inicio metadatos básicos (nombre, fecha, lugar y contexto). Para la transcripción, seguimos normas que incluyen pausas, risas y fenómenos paralingüísticos, y marcamos puntos de referencia cada dos minutos para facilitar la localización. Utilizamos software semiautomático (por ejemplo, oTranscribe) y completamos el trabajo con una revisión manual minuciosa para corregir omisiones y homónimos, especialmente en nombres propios. Cada entrevista recibe una ficha descriptiva donde se consignan el perfil del entrevistado, la duración, los temas abordados y palabras clave, y se clasifica en ejes temáticos —creación, difusión, público—. Para seleccionar fragmentos destacados, priorizamos aquellos que ofrezcan datos inéditos o perspectivas contrapuestas y buscamos equilibrar el relato técnico de los “expertos”, que en la actualidad es bastante corto, con la experiencia de los “vivientes”. Con este flujo de trabajo, combinamos la accesibilidad —al prescindir de equipos de escaneo especializados— con un riguroso control metodológico, asegurando que tanto los recortes de prensa como los testimonios orales formen una base sólida y bien documentada para la historia del rock tucumano.

2.1.3 Lanzamiento y dinamismo en Facebook y X (Fase 2)

A partir de aquí entramos en la **Fase 2** del proyecto, que durará del quinto al octavo mes, dándose el lanzamiento y dinamización de *Facebook* y *X* como plataformas de trabajo. En el caso de la primera se pondrá en marcha el grupo “Hacia una historia del rock tucumano (60’s–70’s)”. Para asegurarnos de que las publicaciones se nutran directamente de la memoria de músicos y otros actores activos, seguiremos este proceso:

- Configuración inicial del espacio
 - Nombre y descripción: Creamos el grupo con un título claro y una descripción que explique su objetivo: recopilar testimonios, imágenes y anécdotas de quienes vivieron la escena rockera tucumana entre 1960 y 1978.
 - Normas de participación: Establecemos reglas sencillas (respeto mutuo, citas de fuentes, consentimiento para uso de archivos personales) y pautas de estilo (uso de etiquetas de año, formato de texto para facilitar la catalogación).
- Identificación y convocatoria de colaboradores clave
 - Convocatoria abierta con foco en actores vivos: Invitamos a todo músico, promotor o locutor que haya formado parte de la escena entre 1960 y 1978 a enviar un breve vídeo o texto contando una anécdota significativa.
 - Selección de “facilitadores de memoria”: De entre las aportaciones recibidas, elegimos a 5–8 participantes con testimonios representativos (diversidad de roles y subperíodos) para que ejerzan como dinamizadores del grupo.
- Dinámica de publicación espontánea
 - Hilos “disparadores” semanales: Cada semana, el Community Manager lanza un hilo breve con un “disparador” concreto: puede ser una fotografía antigua, un fragmento de letra, o una fecha clave. La consigna es muy simple: “¿Quién estuvo allí? ¿Qué recordás de esto?” Sin más estructura.
 - Elección colectiva del próximo tema: Cada hilo incluye una mini-encuesta para que la propia comunidad vote el eje del siguiente disparador: puede ser “primer ensayo”, “radio local favorita”, “anécdota de gira”, “disquerías”. Así, el contenido que viene no lo dicta un calendario, sino directamente quienes participan.
 - Roles flexibles y rotativos
- *Facilitadores de memoria* se van turnando cada semana para proponer el disparador.
- *Miembros activos* contestan con sus recuerdos, fotos o audios, y validan o amplían las aportaciones de otros.

- *Community Manager* supervisa el tono, agrupa las respuestas en hilos “destacados” y añade, cuando sea necesario, un dato de contexto (p. ej., fecha exacta, autor de recorte) en forma de comentario anclado.
- Archivo en tiempo real
- No hay un calendario de semanas temáticas: el tema de cada semana surge de la propia comunidad.
- Formatos de las publicaciones: Para facilitar la participación espontánea y el archivo ágil de las aportaciones, cada publicación del grupo adopta un formato muy sencillo:

En primer lugar, el “facilitador de memoria” de la semana comparte un único disparador: puede ser una fotografía antigua, un breve clip de audio o incluso una frase célebre que evoque un momento concreto de la escena rock tucumana. A esa pieza se añade una pregunta abierta y directa, por ejemplo: “Esto ocurrió en el Teatro Alberdi en 1969. ¿Quién estuvo allí y qué recordas de esa noche?” De este modo, el hilo arranca con un solo elemento y una única consigna, sin más contexto impuesto por el investigador.

Las respuestas brotan de manera libre y multimedia: cualquier miembro del grupo puede contestar con textos, audios, videos o fotografías, y se les invita a incorporar hashtags sencillos —#PrimerEnsayo, #RadioLocal, #Concierto1969— que permitan clasificar cada aporte sobre la marcha. Esto convierte cada hilo en un repositorio rico y variado, donde conviven memorias, documentos visuales y testimonios orales.

Para resaltar lo más valioso, el *Community Manager* revisa diariamente las contribuciones y fija como “destacados” uno o dos comentarios especialmente informativos o ilustrativos, agregando si es necesario un pequeño dato de contexto—por ejemplo, la fecha exacta o la procedencia del material— como comentario anclado. De esta forma se distingue rápidamente lo más relevante y se motiva a la comunidad a replicar ese nivel de detalle.

Por último, el Asistente de Archivo recorre semanalmente los hilos buscando los hashtags utilizados y exporta todos los contenidos etiquetados a un documento colaborativo. Así, cada aporte queda registrado y organizado sin necesidad de asentar manualmente un calendario editorial: la propia actividad de los participantes dicta los temas, su validación y su ordenamiento para la fase de sistematización. De este modo, el grupo funciona como un taller vivo de memoria colectiva, donde el ritmo y el contenido nacen de los propios recuerdos de la comunidad.

Moderación y dinamización

Para encajar con la dinámica espontánea y colaborativa, la moderación y la dinamización se enfocan en reforzar la participación activa y el valor comunitario:

- *Reconocimiento comunitario:* En lugar de premiar de forma decreta cada semana, habilitamos una votación rápida al cierre de cada hilo: la comunidad elige mediante reacciones la aportación más valiosa del disparador, y ese comentario recibe automáticamente un distintivo visual junto al nombre de su autor. Así, el reconocimiento nace del propio grupo y refuerza la validación colectiva.
- *Curación en tiempo real:* El Community Manager interviene únicamente para agrupar respuestas cuando detecta duplicados o para corregir metadatos básicos (fechas, lugares) a modo de comentario anclado. Cuando identifica un dato clave comprobado en archivos digitalizados, añade el hashtag #Verificado y enlaza directamente al recurso (imagen o transcripción) alojado en el repositorio colaborativo. De este modo, la moderación actúa como guía ligera que fortalece la fiabilidad de la conversación sin interrumpir el flujo espontáneo de testimonios.
- *Curación y registro de aportes:* Para garantizar que los mejores testimonios y datos compartidos en el grupo queden debidamente registrados y sean fáciles de consultar, implementamos un sistema de curación y archivo manual basado en la validación comunitaria y el enriquecimiento de metadatos. En cada hilo semanal, una vez cerrado el “disparador” propuesto por el facilitador de memoria, invitamos a todos los miembros a votar la aportación más valiosa mediante reacciones. El comentario que acumule más votos recibe automáticamente el distintivo visual, un sello que lo distingue dentro de la conversación y anima a otros a prestar atención a su contenido. Este mecanismo asegura que la comunidad misma reconozca y realce las contribuciones más significativas, reforzando la participación activa y colaborativa.

A continuación, el Community Manager traslada manualmente ese comentario estrella a una hoja de cálculo colaborativa accesible para todo el equipo de proyecto. Cada registro incluye las siguientes columnas: fecha del hilo, nombre de usuario del autor, extracto de la aportación (si es texto) o descripción breve (si es imagen o audio), hashtags empleados y un enlace directo al mensaje original en Facebook. De este modo, cada entrada constituye un nodo de información plenamente identificado y enlazable, facilitando su posterior recuperación.

Para aquellas aportaciones que den datos precisos—fechas, lugares, nombres de eventos o recortes digitalizados—el Community Manager añade además una etiqueta “#Verificado” en la hoja y enlaza el recurso comprobatorio (imagen o transcripción) alojado en el repositorio colaborativo (Google Drive). Así, cada registro no solo conserva el contenido bruto, sino que incorpora una capa de contexto y comprobación que incrementa su valor investigador.

Esta hoja de cálculo funciona como un índice dinámico: se actualiza semanalmente y permite búsquedas por palabra clave, usuario o fecha, ofreciendo trazabilidad completa de quién aportó qué y cuándo. Al concluir la fase de recolección, este documento servirá como base para exportar en bloque los testimonios más ricos y facilitar la construcción del archivo definitivo de la historia del rock tucumano.

Creación y consolidación de un canal de divulgación

Una vez consolidado el archivo vivo en el grupo, la página pública de Facebook se convierte en un segundo momento del proyecto: un canal de divulgación, atracción de nuevos interesados y difusión de los hallazgos clave. La integración entre ambos espacios se articula en tres pasos:

- *Convertir los “Aportes destacados” en contenido público*

Cada semana, tras seleccionar en el grupo la Aporte destacado, lo adaptamos para la página: un post con texto sintético mas imagen o fragmento de audio/vídeo, acreditando al autor y redirigiendo (mediante enlace) al grupo para quien quiera profundizar. Esto logra dos objetivos:

- Mostrar la riqueza del trabajo colaborativo a un público más amplio.
- Invitar a nuevos participantes a unirse al grupo privado.

- *b) Síntesis mensual en formato visual*

Al finalizar cada mes, publicamos un “Boletín visual” en la página que incluye:

- Un carrusel con las 3–5 aportaciones más relevantes del grupo (fotos, recortes, citas).
- Una línea de tiempo gráfica de los hilos trabajados, con iconos o imágenes representativas de cada subperíodo.
- Un breve texto de perspectiva general, destacando tendencias y descubrimientos.

- *c) Sesiones en vivo con facilitadores*

Cada mes, programamos un Facebook Live con uno de los facilitadores seleccionados en el grupo. Durante la transmisión:

- Se presenta el subperíodo explorado (por ejemplo, 1964–1966) con materiales digitalizados (recortes, fotos, audio).
- El facilitador comparte su experiencia y comenta anécdotas vinculadas al hilo correspondiente.

- El moderador de la página aporta datos de contexto histórico y referencias bibliográficas para enriquecer el relato.

De este modo, la página pública deja de ser una vidriera pasiva y se convierte en una segunda fase viva del proyecto: difunde los mejores aportes del grupo, refuerza la identidad colaborativa y atrae a nuevos interesados que podrán luego sumarse al trabajo de reconstrucción de la historia del rock tucumano.

X, Facebook y preguntas guía

Continuando con el desarrollo, entre el mes 5 y 8 se va a trabajar al unísono entre Facebook y X, garantizando una continuidad y cohesión diseñando hilos siguiendo una lógica de progresión histórica, diversidad temática y dinamización comunitaria, integrando el mecanismo de facilitadores surgido en el grupo de Facebook:

Cada nuevo hilo en X avanza la línea temporal por subperíodos de dos años (1967–1968, 1969–1970, 1971–1972, etc.), comenzando siempre con un disparador único: una imagen, un fragmento de audio o una cita de prensa propia de ese lapso. Para asegurar la relevancia y el compromiso, la elección de quién presenta ese disparador no recae en el Community Manager, sino en los “facilitadores de memoria” emergentes del grupo de Facebook.

En Facebook, al cierre de cada hilo semanal, la comunidad vota la aportación más valiosa marcándola como aporte destacado. El autor de ese comentario destacado entra en una lista rotativa de facilitadores. Cuando llega su turno, el Community Manager lo contacta y le encarga seleccionar el disparador y formular la pregunta principal para el siguiente hilo en X, ajustando el contenido al subperíodo cronológico correspondiente y al eje temático que la propia comunidad haya sugerido —espacios de ensayo, circuitos de radio, procesos de grabación, entre otros— mediante una mini-encuesta interna.

Cada hilo incluye además tres hashtags fijos para unificar el archivo y facilitar búsquedas:

- #TucumanHistoria
- #TucumanRock
- #Matinee

Las respuestas pueden ser textos, fotos, audios o videos, y se anima a los participantes a utilizarlos libremente junto a estos tres marcadores. Al final de la semana, la comunidad vuelve a votar las contribuciones para determinar el próximo facilitador y el hilo que seguirá la cronología.

Este flujo cierra un círculo de retroalimentación entre plataformas: Facebook funciona como semillero de facilitadores y espacio de validación comunitaria, mientras que X se convierte en un escenario ágil de disparadores temáticos y registro de aportes mediante los hashtags unificados. Así, cada hilo subsecuente no solo avanza en el tiempo y en el análisis de la historia del rock tucumano, sino que refuerza el protagonismo de quienes habitan y validan la memoria colectiva.

Para articular de forma coordinada la formulación de preguntas, la moderación de aportes y la selección de materiales para el archivo colaborativo, seguimos este flujo integrado entre Facebook y X:

- *Formular y compartir preguntas-guía en ambos espacios.* Para articular la investigación de manera coherente y fomentar una reflexión divulgativa, el Investigador Principal diseña cada mes un paquete de preguntas-guía que estructuran los ejes temáticos —“influencias”, “espacios de difusión”, “público” y “legado”— y luego las adapta a las dinámicas de cada plataforma.

En X, cada tuit-disparador concluye con una serie de hashtags—por ejemplo, #PrimerEnsayo1964, #Radios1965 o #Concierto1966—que facilitan la identificación y el rastreo de las respuestas. A continuación de estos marcadores, se incluyen siempre preguntas abiertas que invitan a ir más allá del dato puntual y a desplegar una mirada crítica sobre el fenómeno, tales como:

- “¿Qué conexiones sentís que estableció el rock tucumano con la cultura global de los sesenta?”
- “¿Cómo impactaron en la escena local aquellos primeros conciertos en cafés o peñas?”
- “¿De qué manera te vinculaste con la radio o la prensa para difundir tu música?”
- “¿Qué legado creés que dejó ese periodo para la identidad cultural de Tucumán?”

Simultáneamente, en Facebook esas mismas preguntas-guía se incorporan como parte de los “disparadores” semanales, acompañando la pieza principal (imagen, audio o cita histórica). Allí, la pregunta no solo orienta la recolección de testimonios, sino que promueve el intercambio de experiencias y la construcción colectiva de significado:

- Influencias y orígenes: “¿Qué bandas o estilos internacionales marcaron su sonido inicial?”
- Redes de difusión: “¿Qué espacios (bares, radios, peñas) fueron clave para que el rock tucumano trascendiera?”

- Experiencia de público: “¿Cómo reaccionaba la gente en sus primeros shows y qué significado le atribuís hoy a esa memoria colectiva?”
- Proceso creativo: “¿Cómo surgían las letras y melodías: de vivencias personales, de la prensa, de contactos con otros músicos?”
- Reflexión sobre el legado: “¿Cómo considerás que esos años moldearon la escena musical actual en Tucumán?”

Este doble despliegue—preguntas-hashtag para respuestas ágiles en X y preguntas-guía más desarrolladas en Facebook—permite que los ejes circulen simultáneamente en ambas redes, garantizando visibilidad y participación transversal. Al vincular cada respuesta con indicadores claros y fomentar la argumentación, logramos un proceso de investigación divulgativa que no solo recopila datos, sino que invita a pensar críticamente el papel del rock tucumano en su contexto histórico y cultural.

- *Moderar y enriquecer los aportes:* El Coordinador de la Comunidad actúa como curador ligero en tiempo real. En X, cuando una respuesta acumula un número significativo de “Me gusta” o “Compartir”, el Coordinador responde con la etiqueta #Verificado y, si procede, un breve dato contextual o un enlace directo a la fuente original (un recorte digitalizado o una transcripción). Además, una vez que un hashtag-pregunta alcanza suficiente tracción, publica desde su cuenta un hilo de seguimiento donde consolida los mejores aportes, añade fechas exactas y enlaza a los documentos del repositorio compartido. Para mantener la sincronía con Facebook, tras cada ciclo semanal copia manualmente a la hoja de cálculo de destacados aquellos contenidos validados en X —con su enlace, autor y metadatos— de modo que el Asistente de Archivo disponga de un único registro integrado.
- *Seleccionar y organizar el archivo colaborativo para publicación:* Durante los meses 6 a 8, el Asistente de Archivo trabaja sobre la hoja de cálculo ya poblada con los “Aportes destacados” de Facebook y las respuestas validadas de X. Primero filtra las entradas según criterios de novedad, como datos inéditos, pluralidad de fuentes o perspectivas contrapuestas. A continuación, agrupa cada aporte en una estructura de carpetas ordenadas por subperíodos cronológicos (1964–1966, 1967–1969, etc.) y por temas (primeros ensayos, circuitos de radio, conciertos). Para cada elemento seleccionado, elabora una ficha final que incluye un resumen, citas textuales, enlace al original en Facebook o X, los hashtags empleados y el nivel de verificación alcanzado. Gracias a este proceso, las dos redes se integran en un flujo único: en X, lanzamos preguntas-hashtag y validamos con reacciones; en Facebook, desarrollamos el relato

de manera colaborativa; y en ambas plataformas moderamos, validamos y archivamos manualmente los mejores aportes para construir un repositorio sólido, organizado y listo para su publicación divulgativa sobre la historia del rock tucumano.

2.1.4 Difusión visual: diseño gráfico e Instagram (Fase 3)

Del noveno mes al doceavo, se van a ir estructurando distintas etapas que van a permitir profundizar el repositorio conseguido para que el proyecto cobre un mayor vigor divulgativo. En este sentido, se espera rápidamente diseñar imágenes identificatorias al proyecto, tanto para notas de prensa y para su uso en redes. Se espera poder conseguir un diseño que tome en cuenta lo que es la música representada por el vinilo y la provincia de Tucumán. En cuanto a colores, se utilizará una paleta guiada hacia la bandera argentina y tucumana.

Modelos tentativos



Imagen 01. Logotipo del proyecto

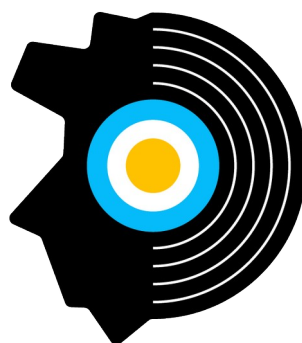


Imagen 02. Logotipo del proyecto

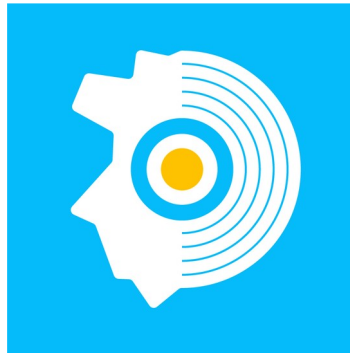


Imagen 03. Logotipo del proyecto



Imagen 04. Banner del proyecto

Para que cada publicación funcione como laboratorio de memoria y ofrezca un recorrido estético y metodológico coherente, el proyecto prevé un esquema visual y narrativo que se repetirá semanalmente en Instagram. Esta estructura combinará rigor histórico, evocación nostálgica y dinamismo participativo:

- Imagen o clip evocador: En la parte superior del post se sitúa la pieza central —ya sea una fotografía histórica, un recorte de prensa o un breve fragmento de audio— enmarcada como una instantánea analógica: bordes blancos al estilo Polaroid sobre una textura ligera de papel envejecido. Esto atrae la mirada y transporta al espectador directamente a la época.
- Pie de foto informativo: Justo debajo, un pie de foto contextualiza la pieza y acredita su fuente:



Imagen 05. Los Truenos, ensayo en 1965. Foto: Archivo Victor Kater

- Pregunta-guía motivadora: A continuación formulamos la pregunta que impulsa la reflexión y la participación:

¿A que no sabes qué famoso guitarrista tucumano aparece en esta foto?

- Llamada a la acción: Invitamos al lector a sumarse de forma clara y directa:

Comparte tu respuesta y etiqueta a quien debería verlo.

- Hashtags unificados: Para cerrar, incluimos tres marcadores en minúsculas y color celeste suave —#tucumanhistoria · #tucumanrock · #matinee— que facilitan la indexación, la búsqueda y el posterior archivo colaborativo.

Este esquema de trabajos tendrá una aplicación práctica, siguiendo esta serie de criterios que se especifican a continuación:

- Frecuencia: Publicamos cada jueves, alternando entre fotos, recortes y clips de audio para mantener un feed visualmente variado pero siempre reconocible.
- Carruseles: Cuando usamos varias imágenes, las primeras tarjetas llevan breves etiquetas de contexto (“Recorte: La Gaceta, 1967”) y reservamos el pie de foto y la pregunta-guía para la última tarjeta, animando al usuario a recorrer todo el contenido antes de intervenir.
- Identidad unificada: La paleta de colores retro (sepia, amarillos desaturados, celeste y rojo oscuro) y el contraste tipográfico generan una estética consistente tanto en Facebook como en X, reforzando la marca del proyecto y guiando intuitivamente al lector desde la evocación visual hasta la reflexión participativa.

Con este formato, cada publicación funciona como un archivo visual: un repositorio breve pero contundente en el que la comunidad explora el pasado, comparte sus memorias y construye colectivamente la historia viva del rock tucumano.

De este modo, entre el mes 9 y el 12 pondremos en marcha nuestro “archivo visual” en Instagram como eje central de la difusión y participación comunitaria. Primero (Mes 9), definiremos el formato y la guía de estilo de cada micro-ensayo multimedia para asegurar coherencia gráfica y narrativa. A continuación, en el mismo Mes 9 comenzaremos con la creación de la cuenta de Instagram y, ya en el Mes 10, lanzaremos nuestro primer carrusel temático (1966–1971). Paralelamente, el Community Manager diseñará un calendario de publicaciones que garantice un ritmo regular de dos posts semanales hasta el cierre del proyecto. Durante los meses 10 a 12, el Diseñador Gráfico y el Editor de Video estarán a cargo de preparar stories y Reels con fragmentos de audio y fotografías históricas, enriqueciendo la experiencia visual y sonora de nuestros seguidores. Finalmente, de manera continua desde el Mes 9 hasta el 12, el Coordinador de Comunidad monitoreará la interacción, recopilará comentarios y testimonios adicionales, y retroalimentará al equipo para ajustar contenidos y fomentar la construcción colectiva de la memoria del rock tucumano.

2.1.5 Podcasts (Fase 4)

Como cierre de esta estructura de proyecto, vamos a proponer la realización del modelo transmedia, durante los meses 13 a 16 desarrollaremos y emitiremos un ciclo de tres episodios de podcast de 45 minutos cada uno. En la primera quincena del Mes 13, el Guionista/Investigador redactará los guiones completos de los tres capítulos, definiendo estructura, entrevistas y referencias musicales. Para la realización de los mismos tomaremos como referencia el piloto “El rock madura en Tucumán” (<https://youtu.be/Er8o5VkRLnI>) para definir tanto su estructura interna como los criterios narrativos, de contenido y de estilo:

1) Estructura modular y ritmo

- Introducción contextual: arranque con una anécdota o dato clave que atrape al oyente en los primeros 30 segundos.
- Segmentación clara: dividir cada episodio en 4–5 bloques temáticos de 8–10 min para mantener el dinamismo: contexto histórico, entrevista, análisis musical, reflexión.
- Cierre con reflexión: concluir cada episodio con una pregunta abierta o pista del siguiente capítulo, incentivando la escucha continua.

b) Selección y dosificación de fuentes

- Fuentes primarias y testimonios: combinar fragmentos de entrevistas inéditas con músicos, promotores o público, asegurando diversidad de voces.
- Citas musicales: insertar entre 3 y 5 extractos de temas representativos por episodio, usando transiciones limpias y contextualizando su relevancia histórica.

c) Tono narrativo y lenguaje

- Voz cercana: mantener un estilo empático, intercalando datos y curiosidades con comentarios en primera persona, al modo del piloto.
- Lenguaje accesible: evitar jergas excesivamente especializadas; cuando se introduzcan términos técnicos musicales, explicarlos brevemente.

d) Investigación y rigor

- Verificación de datos: cada cifra o fecha deberá contrastarse con al menos dos fuentes documentales.
- Guión documental pero vivo: equilibrar el rigor histórico con relatos personales que den “cuerpo” emocional al episodio.

e) Notas de producción

- Indicaciones técnicas: en el guión se señalarán momentos exactos para la inserción de jingles, efectos de sonido o transiciones musicales, siguiendo el ejemplo de la edición cuidada del piloto.
- Duración y timing: cada texto deberá ajustarse al tiempo estipulado (45 min) con marcadores de tiempo cada 5 min para facilitar la grabación y edición.

f) Conexión transmedia

- Referencias cruzadas: incluir en el guión llamadas a la comunidad y adelantos de contenido que luego aparecerá en stories o carruseles, articulando el cierre transmedia.

Para producir nuestros tres episodios de podcast “a pulmón” entre los meses 13 y 15, pondremos en marcha una estrategia integral que aproveche recursos propios y garantice calidad sonora usando el programa de edición de sonido Audacity. En primer lugar, montaremos un espacio de grabación casero con micrófonos dinámicos de mano, un micrófono para notebook y una grabadora portátil para capturar audio con fidelidad. Con este equipo, realizaremos entrevistas “vivas” en sitio: encuentros breves con músicos, promotores y fanáticos, usando preguntas abiertas que propicien respuestas espontáneas y auténticas, y volcándolas inmediatamente a un respaldo digital para evitar pérdidas.

Una vez reunido el material, importaremos en Audacity cada pista—voz narrativa, testimonios y fragmentos musicales—en un proyecto único por episodio. El proceso de limpieza

incluirá la reducción de ruido y la normalización de niveles a -1 dB para uniformar el volumen. Dividiremos el episodio en bloques temáticos marcados cada 8–10 minutos, alternando contexto histórico, testimonio directo y análisis musical. Para pasar de la voz al corte musical, aplicaremos un cross-fade de uno o dos segundos que haga de puente, permitiendo que la última palabra del entrevistado se desvanezca suavemente hacia el primer acorde de la canción.

Durante la edición, enriqueceremos la atmósfera con ambientaciones sonoras—murmullo de público, sonidos de ensayo o breves efectos—y emplearemos fades de entrada en los testimonios para evitar transiciones bruscas. Cada cinco minutos exportaremos fragmentos de prueba para escuchas de validación y ajuste de niveles, antes de generar el máster en WAV y la versión MP3 a 192 kbps para distribución.

El cronograma se distribuirá así: en el mes 13 coordinaremos y probaremos las grabaciones y adquiriremos soltura en Audacity; en el mes 14 realizaremos la grabación masiva de voz y testimonios e iniciaremos la integración con música; y en el mes 15 cerraremos la mezcla, ajustaremos cross-fades y ambientaciones, y exportaremos las versiones finales. A lo largo de todo el proceso, compartiremos cortes preliminares con el Coordinador de Comunidad para incorporar retroalimentación y posibles testimonios adicionales, documentando cada avance en una hoja de ruta digital. De este modo, lograremos una producción “a pulmón” que, aun con recursos modestos, ofrezca un relato sonoro pulido, emotivo y coherente con la historia viva del rock tucumano.

Publicación en plataformas de audio (Meses 15–16): Durante los meses 15 y 16, desplegaremos una estrategia de publicación que potencie al máximo las particularidades de SoundCloud, iVoox y Funkwhale, de modo que nuestros tres episodios encuentren audiencia en cada rincón del ecosistema podcast.

En SoundCloud, estructuraremos los capítulos como un único “álbum” secuencial: quien escuche el primer episodio verá inmediatamente los siguientes listados bajo la misma carátula, facilitando la navegación continua. Cada pista contará con un título que incluya temporada y número de episodio (“T01E01 – Orígenes sonoros”), y una descripción exhaustiva que combine la sinopsis del contenido, un desglose de segmentos por marca de tiempo, los créditos de quienes participaron y enlaces a nuestras redes y sitio web. Completaremos esta ficha con etiquetas estratégicas —por ejemplo “rock tucumano”, “podcast histórico”, “documental sonoro”— y activaremos los comentarios temporales para que los oyentes puedan dejar impresiones directamente sobre los fragmentos que más les impacten.

En iVoox, nos apoyaremos en su robusto sistema de categorías y reseñas. Daremos de alta el ciclo en las secciones “Historia” y “Música” y gestionaremos su inclusión en listados

destacados. Junto al audio, publicaremos notas ampliadas —un PDF o texto enriquecido— con extractos de la transcripción, enlaces a fuentes bibliográficas y un pequeño glosario que explique nombres de sellos, festivales o estilos musicales. Al final de cada descripción, incentivaremos a la audiencia a valorar y reseñar el podcast, anunciando que las mejores reseñas se destacarán posteriormente en nuestras redes sociales.

En Funkwhale, crearemos playlists colaborativas en las que los usuarios registrados podrán sugerir pistas históricas o incluso subir sus propios fragmentos sonoros, fomentando así una participación directa en el acervo colectivo. Además, garantiremos un feed RSS compatible con cualquier cliente de podcast para que quienes prefieran aplicaciones libres o descentralizadas puedan suscribirse y recibir automáticamente los nuevos episodios.

En cada plataforma monitorizaremos de cerca métricas clave —descargas, reproducciones completas, nuevos seguidores y comentarios— y nos fijaremos objetivos mínimos de crecimiento de audiencia y valoración positiva, lo que nos permitirá evaluar el desempeño y ajustar rápidamente el enfoque si fuera necesario.

Para evitar la pérdida de los archivos ante cierres o cambios de política de las plataformas comerciales, cada episodio se replicará en dos repositorios de acceso libre y control comunitario:

- *Archive.org*, que ya funciona como hemeroteca sonora y asigna identificadores de colección estables;
- *Arweave*, red descentralizada que almacena archivos de forma permanente, sin dependencia de servidores privados.

Esta triple redundancia responde a la exigencia de preservación activa que plantean Cohen & Rosenzweig (2005) y del Río Riande (2018): los patrimonios digitales sólo sobreviven si se dispersan en infraestructuras abiertas que escapen al control unilateral del mercado.

Promoción cross-platform: cierre integral del proyecto: La culminación de nuestro proyecto trasciende la mera subida de audio: con una campaña cross-platform bien articulada, convertiremos el lanzamiento en un verdadero evento transmedia que reactive y una a las comunidades de Instagram, Facebook y X que hemos venido construyendo.

Para arrancar, crearemos avances audiovisuales de 30 a 45 segundos en los que un testimonio vibrante conduzca sin pausa al primer acorde de la pieza musical. Estos clips verticales —optimizados para Reels de Instagram y Facebook— se acompañarán de animaciones sencillas del logo del proyecto. En X, publicaremos versiones horizontales acompañadas de un

hilo de cuatro tuits: uno para presentar el contexto, otro con la cita sonora, un tercero con un dato curioso y un cuarto con el enlace al episodio.

Cada canal recibirá además publicaciones temáticas adaptadas a su tono y formato. En Instagram compartiremos carruseles de cuatro diapositivas que combinen portada gráfica, fotografía histórica, cita textual y llamado a la acción (“Escucha el episodio completo en...”). En Facebook, prepararemos posts más extensos que mezclen narración evocativa y emojis, rematados con una pregunta abierta para fomentar comentarios. Y en X diseñaremos hilos breves, con hashtags específicos y menciones a entrevistados o colaboradores para ampliar el alcance.

Para reforzar la interacción, lanzaremos encuestas y stickers de preguntas en las Stories, invitando a la audiencia a votar por su banda favorita o sugerir futuros temas. Finalmente, cerraremos el ciclo con una sesión en vivo de preguntas y respuestas tras la emisión del tercer episodio, moderada por el Coordinador de Comunidad, donde recogeremos impresiones, anécdotas y sugerencias de cara a futuras entregas.

Toda esta actividad se articulará mediante un calendario editorial: avance 48 horas antes, recordatorio 24 horas antes, simultaneidad de carrusel, post y story el día del lanzamiento, y un análisis de mejores momentos y reacciones tres días después. De este modo, cada plataforma de audio encontrará su eco en las redes sociales, cerrando el proyecto con un estallido de participación y conversación que hará vivir el rock tucumano más allá del episodio.

2.1.6 Posibles aportes del proyecto de obra

Matinée se plantea como dispositivo de co-creación histórica: no recopilará, sino convocará. Integrará testimonios orales y contenido comunitario en Facebook y X para construir un registro matizado que los métodos tradicionales podrían omitir; la narrativa reflejará voces y experiencias de quienes vivieron el rock tucumano, otorgando profundidad y relevancia directa a la memoria colectiva. Aun con modelo “a pulmón”, cada cifra se contrastará con al menos dos fuentes y cada publicación se validará mediante votaciones y etiqueta #Verificado; así la combinación de rigor académico y autenticación comunitaria producirá una historia robusta, confiable y abierta desde su nacimiento, con valor futuro para investigadores y educadores.

El compromiso social estará en la conversación misma. El proyecto aspirará a comunidades en línea altamente interactivas donde participantes dejen de ser consumidores para convertirse en co-autores que validen información y den forma al relato; hilos, votaciones y comentarios en Facebook/X se transformarán en mecanismos de construcción colectiva, fortaleciendo lazos y preservando patrimonio de manera democrática. Al reunir voces diversas para reconstruir un período pivotal, *Matinée* fomentará identidad compartida, sentido de

pertenencia y orgullo cultural que trascienda la nostalgia. El “museo visual” de Instagram y los podcasts narrativos convertirán la historia en recurso educativo informal y atractivo para nuevas generaciones, asegurando transmisión del legado fuera del aula tradicional.

Para que esa memoria viaje lejos, la diseminación será parte del diseño. *Matinée* usará estratégicamente Facebook, X, Instagram, SoundCloud, iVoox y Funkwhale, adaptando contenido a la lógica de cada plataforma —hilos comunitarios y votaciones en Facebook/X, carruseles visuales en Instagram, narrativas sonoras profundas en podcasts— sin perder coherencia narrativa. RSS abiertos, licencias libres y descarga directa permitirán que investigadores, docentes o cualquier comunidad reutilicen el material sin pedir permiso; el archivo circulará en feeds perpetuos, alineado con ciencia abierta y patrimonio cultural, garantizando máximo beneficio público y máxima reutilización.

Archivo Histórico Colaborativo

El proyecto permitirá conformar un corpus de fuentes primarias y secundarias que servirá como base fundamental para la narrativa histórica. Esto incluirá:

- Archivo de Prensa Digitalizado: una colección sistemáticamente organizada de recortes del diario *La Gaceta* (1966–1978), digitalizados y procesados con OCR, clasificados por fecha, sección y tema.
- Testimonios Orales Transcritos: un valioso conjunto de entrevistas con músicos, promotores, periodistas y aficionados, meticulosamente grabadas, transcritas y catalogadas, que ofrecerán perspectivas personales y datos inéditos.
- Compilación de Archivos Sonoros y Fotográficos: una colección creciente de material multimedia proveniente de medios y colecciones personales, enriqueciendo el relato histórico con elementos visuales y auditivos.

Comunidades Digitales Activas

El proyecto creará e impulsará una comunidad en plataformas clave, transformando a los usuarios en colaboradores activos:

- Grupo de Facebook “Hacia una historia del rock tucumano (60’s–70’s)”: un espacio vibrante donde los “facilitadores de memoria” y la comunidad en general contribuirán con anécdotas, imágenes y audios, validando colectivamente los aportes más valiosos.
- Presencia Dinámica en X: uso estratégico de hilos y hashtags (ej. #TucumanHistoria, #TucumanRock, #Matinee) para generar debate, recolectar respuestas ágiles y ampliar el alcance de la conversación histórica.

- Interacción en Instagram: una cuenta en crecimiento que funcionará como un “museo visual”, donde las publicaciones curadas (fotos, recortes, clips de audio) con preguntas-guía motivarán la reflexión y la participación a través de comentarios y Stories.

Contenido Transmedia Producido

El proyecto transformará el archivo recogido en diversos formatos de contenido divulgativo:

- Publicaciones Curadas en Redes Sociales: posts en Facebook que adaptarán los “Aportes destacados” del grupo a un formato público, boletines visuales mensuales y sesiones envivo con facilitadores.
- Micro-ensayos Visuales en Instagram: carruseles y Stories/Reels que combinarán rigor histórico con una estética atractiva, utilizando imágenes históricas y fragmentos de audio para evocar la época.
- Ciclo de Podcasts “Matinée”: tres episodios de 45 minutos que ofrecerán una narrativa sonora en profundidad, integrando testimonios, música y análisis histórico, disponibles en plataformas como SoundCloud, iVoox y Funkwhale.

2.2 Matinée: fundamentación y explicación del diseño transmedia y de las fases colaborativas del proyecto

A partir del diseño operativo delineado en la sección anterior, este apartado analiza cómo *Matinée* traduce a praxis los conceptos teóricos del Capítulo 1. No se trata de un mero ejercicio descriptivo, sino de una operacionalización reflexiva que problematiza el vacío bibliográfico provincial como espacio de patrimonialización viva, donde fuentes dispersas (testimonios orales, recortes de *La Gaceta*) se convierten en relato accesible y disputado. En el contexto argentino de inestabilidad económica y financiera, el modelo a pulmón y *crowdsourcing* de *Matinée* no solo prioriza voces periféricas, sino que pone en tensión la idea de que las TICs son herramientas naturalmente democráticas (Laboratorio de Historia Pública UTDT, 2024).

El despliegue transmedia en cuatro fases secuenciales (relevamiento archivístico, dinamización textual, difusión visual y cierre sonoro) encarna la historia pública como facilitación de diálogo sobre memorias populares (Rosenzweig, 2000), pero sin asumir que esa facilitación es neutra. Por el contrario, cada fase interroga cómo evitar la fetichización de objetos culturales (Ingold, 2007) y amplificar voces marginadas (Jelin, 2002) en un ecosistema digital que, como advierte Murolo (2010), reproduce brechas de segunda orden: no de acceso, sino de capacidad de transformar información en conocimiento crítico. Así, *Matinée* no documenta el

rock como expresión juvenil desde una presunta equivalencia digital, sino que lo resignifica como dispositivo de identidad colectiva (Bennett, 2009) que debe enseñar a desafiar el capital simbólico inherente a las plataformas.

Las páginas siguientes buscan explicar cómo el marco teórico no inspira desde afuera a este proyecto de obra, sino que es validado y problematizado desde dentro de cada decisión operativa, posicionando a *Matinée* como modelo replicable para humanidades digitales en contextos latinoamericanos.

2.2.1 Introducción: *Matinée* como obra práctica del marco teórico-conceptual

Este subapartado 2.2.1 examina la estructura interna del proyecto *Matinée*, centrándose en cómo sus mecanismos colaborativos —desde el relevamiento de testimonios hasta la integración de narrativas multimedia— activan los conceptos teóricos del Capítulo 1. Enfocado en la escena del rock tucumano entre 1966 y 1978, este componente no solo cubre el vacío historiográfico regional, sino que lo convierte en un catalizador para la co-creación de identidades culturales, donde los participantes reensamblan fuentes dispersas (como grabaciones caseras y crónicas periodísticas) en un relato interpretativo colectivo (Pérez Benavidez & Vargas, 2019: 301). Así, *Matinée* opera como un laboratorio de historia aplicada, transformando la falta de investigaciones previas en una vía para innovar en la salvaguarda cultural compartida, con énfasis en procesos relacionales que desafían las jerarquías convencionales en la valoración de artefactos sonoros. Sin embargo, este “laboratorio” no se sustenta en un terreno digital plano ni democrático. Como advierte Murolo (2010), la sociedad de la información no es un escenario emancipador por diseño, sino un “devenir autosuperador” (p. 5) que genera nuevas formas de exclusión. La implementación de *Matinée* en plataformas corporativas (Facebook, X, Instagram) corre el riesgo de reproducir una distinción donde las TICs son objetos de gusto excluyente, no herramientas universales. Por ello, el proyecto no puede asumir que sus participantes son “nativos digitales”; más bien, reconoce que la brecha digital de segunda orden —la capacidad de transformar información en conocimiento crítico (Murolo, 2010)— atraviesa la propia escena rockera tucumana. La operacionalización, por tanto, no es una mera traducción de conceptos a prácticas, sino una negociación constante entre el potencial democratizante de la historia pública (Rosenzweig, 2000) y las estructuras de precarización digital que limitan el acceso y la apropiación en el norte argentino.

El proyecto se estructura en un horizonte temporal de 16 meses, dividido en cuatro fases secuenciales que articulan relevamiento, dinamización comunitaria, difusión visual y cierre sonoro-transmedia, todo ello bajo un modelo de financiamiento “a pulmón” que prioriza el *crowdsourcing* y las microdonaciones para minimizar dependencias institucionales (sección

“Financiamiento”). Con un presupuesto bruto estimado en ARS 4.279.000 —de los cuales ARS 1.500.000 se proyectan en contribuciones voluntarias, dejando un neto de aproximadamente ARS 2.779.000—, *Matinée* enfatiza la sostenibilidad ética y la participación ciudadana, alineándose con los desafíos de la historia pública en contextos provinciales inestables (Cauvin, 2018). Este proyecto no solo contribuye a documentar el rock tucumano como expresión juvenil periférica, sino que lo posiciona como “discurso patrimonial” resignificado por comunidades que lo ligan a experiencias emocionales concretas (Bennett, 2009).

Siguiendo el marco del Capítulo 1, *Matinée* operacionaliza la historia pública como “producciones de sentido originadas por fuera de la academia” (Pérez Benavidez & Vargas, 2019: 301), donde la coautoría comunitaria disputa narrativas dominantes y desentierra silenciamientos inherentes a los procesos históricos (Trouillot, 2017). De igual modo, concibe la memoria no como almacenamiento pasivo, sino como “práctica social situada” moldeada por marcos presentes (Jelin, 2002), guiando la inversión metodológica que precede a la investigación formal y habilita la transmisión intergeneracional de patrimonios inmateriales (UNESCO, 2003). En este sentido, el proyecto trasciende la mera divulgación para convertirse en un dispositivo de agencia cultural, donde las redes digitales amplifican voces marginadas y fomentan la negociación de identidades colectivas (Torres-Ayala, 2020).

La estructura de este capítulo sigue las fases del proyecto, analizando su incidencia teórica en cada etapa: desde el relevamiento archivístico hasta el cierre con el desarrollo de podcasts , culminando en una reflexión integral sobre impactos y desafíos . Cada subsección integra descripción operativa con análisis reflexivo, demostrando cómo el marco conceptual no solo inspira, sino que valida y enriquece la praxis. De este modo, *Matinée* emerge como un modelo replicable de historia pública digital en contextos latinoamericanos, donde la ausencia bibliográfica se transforma en oportunidad para narrativas polifónicas y democratizadas (de Luque & Rodríguez, 2025).

Tabla 2.1. Fases del Proyecto *Matinée* y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Fase	Descripción Breve	Concepto Clave (Cap. 1)	Incidencia Específica
1:Relevamiento Archivo	Corpus fuentes (testimonios, La Gaceta)	Árbol de historia pública (Cauvin, 2020)	Raíces primarias se amplifican en co- creación para equilibrar rigor y participación comunitaria.

2: Dinamización	FB/X Hilos/votaciones colaborativas	Memoria disputada (Halbwachs, 2004)	Marcos sociales presentes moldean relatos, resolviendo silenciamientos locales (Trouillot, 2017).
3: Instagram Visual	Posts curados/encuestas	Patrimonio como construcción social (Prats, 1997)	Estética resignifica objetos para transmisión intergeneracional (UNESCO, 2003).
4: Podcasts Cierre	3 episodios modulares	Narrativas en movimiento (Pérez Benavidez & Vargas, 2019)	Sonoriza memorias para diálogo intercultural (Véliz et al., 2010: 349).

Esta tabla ilustra cómo el marco teórico guía la praxis, asegurando que *Matinée* no sea solo un plan operativo, sino una contribución viva a la historia pública tucumana.

2.2.2 Fundamentos metodológicos y operativos: roles, financiamiento y principios teóricos

El proyecto *Matinée* se sustenta en fundamentos metodológicos y operativos que traducen la historia pública en praxis concreta y sostenible. Esta subsección examina los roles del equipo, el esquema de financiamiento y los principios éticos que guían el proceso, demostrando cómo estos elementos resuelven las tensiones inherentes a la divulgación en contextos provinciales (Cauvin, 2018). Como se detalla en el apartado del proyecto correspondiente a la sección 2.1 del presente capítulo (sección “Roles del proyecto” y “Financiamiento”), *Matinée* adopta un modelo horizontal y adaptable, priorizando la construcción colectiva de sentidos históricos.

Los roles del proyecto se definen en un lapso inicial de una semana, bajo la supervisión del director, para asegurar una distribución equitativa de responsabilidades que fomente la colaboración interdisciplinaria. El director de proyecto supervisa plazos y presupuesto, actuando como facilitador general; el investigador principal/productor de audio y guionista diseña preguntas, valida contenidos y edita podcasts; el asistente de archivo gestiona transcripciones; el community manager administra publicaciones y moderación; el coordinador de comunidad dinamiza vínculos; y el diseñador gráfico produce visuales. Esta estructura no es jerárquica, sino rotativa donde sea posible (ej. facilitadores en Fase 2), alineándose con la concepción del

historiador público como “facilitador de memorias” que “devuelve a las personas su propia historia” (Liddington, 2002: 90). De este modo, los roles inciden en la coautoría como principio fundamental (Véliz et al., 2010: 352), democratizando la autoridad y evitando la invisibilidad de sus orígenes (Trouillot, 2017).

El financiamiento, proyectado en un total bruto de ARS 4.279.000 con ARS 1.500.000 en microdonaciones/*crowdsourcing* (neto $\approx$ ARS 2.779.000), se basa en un enfoque “a pulmón” que minimiza aportes públicos ante la volatilidad económica argentina (sección “Resumen de financiación”). Se complementa con voluntariado (pasantías en archivo/redes), patrocinios y recompensas simbólicas (menciones). Esta estrategia resuelve los desafíos de inestabilidad financiera en proyectos de historia pública, canalizando la afectividad comunitaria hacia la sostenibilidad ética y alineándose con modelos de participación ciudadana que amplifican voces marginadas (Torres-Ayala, 2020).

Los principios éticos —consentimientos informados, diversidad de perspectivas y verificación híbrida— guían todo el proceso, asegurando transparencia metodológica (Liddington, 2002). Así, *Matinée* no solo opera, sino que valida su praxis como historia aplicada, resolviendo tensiones académicas mediante protocolos abiertos que integran rigor y compromiso social (Pérez Benavidez & Vargas, 2019: 301).

Tabla 2.2. Roles del Proyecto y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Rol	Tareas Principales	Enlace Teórico (Cap. 1)	Incidencia Específica
Director	Supervisa plazos/presupuesto	Facilitador de memorias (Liddington, 2002)	Democratiza autoridad, evitando silenciamientos (Trouillot, 2017).
Community Manager	Moderación/publicaciones	Coautoría colectiva (Véliz et al., 2010)	Amplifica voces periféricas en redes, resolviendo inestabilidad (Cauvin, 2018).
Coordinador de Comunidad	Dinamiza participación	Negociación de sentidos (Torres-Ayala, 2020)	Fomenta memorias plurales, alineado con salvaguardia inmaterial (UNESCO, 2003).

Esta base operativa transforma la teoría en acción, preparando el terreno para la Fase 1, donde el archivo colaborativo emerge como raíz viva del “árbol de historia pública” (Cauvin, 2020).

2.2.3. Fases secuenciales de abordaje del proyecto

Fase 1: Relevamiento y Construcción del Archivo Colaborativo (Meses 1-4)

La Fase 1 de *Matinée* marca el fundamento empírico del proyecto, centrándose en el relevamiento exhaustivo de fuentes primarias y secundarias para conformar un corpus colaborativo que sustente la narrativa histórica del rock tucumano (1966-1978). Como se detalla en el proyecto (sección “Relevamiento y construcción del archivo colaborativo”), esta etapa de cuatro meses prioriza la diversidad y validez del material —testimonios orales, recortes de prensa, audios y fotos— mediante un protocolo sistemático que integra muestreo intencional, técnica de bola de nieve y digitalización accesible. Esta fase transforma fuentes dispersas en un repositorio estructurado, equilibrando rigor metodológico con apertura participativa para evitar la fetichización de objetos culturales (Ingold, 2007).

El proceso inicia con la definición de perfiles clave: músicos fundadores (ej. Redd, La Pequeña Banda de Trícupa), promotores, locutores, periodistas y aficionados, priorizando relevancia histórica (hitos como LPs o festivales) y diversidad (capital/interior, roles técnicos vs. creativos). Se aplica un muestreo intencional para identificar “nodos centrales” de la escena, expandido vía bola de nieve —donde cada entrevistado sugiere contactos—, asegurando cobertura cronológica en subperíodos (1966-1970: auge beat; 1971-1975: consolidación; 1976-1978: madurez discográfica). Las narraciones se cruzan con bibliografía existente para validar datos y detectar vacíos, alineándose con la memoria como “práctica social situada” que moldea marcos presentes (Jelin, 2002), y resolviendo operaciones de silenciamiento inherentes a relatos hegemónicos.

Las preguntas-guía, limitadas a 10-12 principales con subpreguntas flexibles, orientan entrevistas sin encasillar respuestas, agrupadas en bloques temáticos: génesis (abiertas para romper hielo), factuales (fechas/ensayos), creativos (letras/roles), difusión (radios/eventos), social/emocional (audiencia/inquietudes generacionales) y reflexivas (desafíos/legado). Redactadas en lenguaje neutral, fomentan hilos espontáneos mientras garantizan rigor, actuando como “traducción cultural” para públicos diversos (Campana et al., 2020: 260-269). Esta estructura equilibra la tensión memoria-historia —frágil y selectiva vs. crítica y contextual (Ricoeur, 2003)— al priorizar anécdotas detalladas con verificación cruzada.

El protocolo de digitalización divide en bloques: recortes de La Gaceta (búsqueda sistemática en hemerotecas, criterios cronológicos/géneros) y testimonios orales (grabaciones WAV/MP4 con metadatos iniciales). Para prensa, se usa celular para capturas en luz natural, edición ligera (brillo/contraste), OCR (Microsoft Lens/Adobe Scan/CamScanner) con corrección manual, y renombrado YYYYMMDD_LaGaceta_Sección_Tema.ext, almacenado en carpetas por subperíodo con metadatos en hoja colectiva. Las transcripciones incluyen pausas/risas, marcas temporales cada 2 min (oTranscribe + revisión manual), y fichas descriptivas (perfil, temas, palabras clave) clasificadas en ejes (creación/difusión/público). Fragmentos destacados priorizan datos inéditos o contrapuestos, equilibrando “expertos” con “vivientes” para una base representativa.

Esta fase resuelve desafíos éticos de la historia pública —tensiones entre participación y rigor (Cauvin, 2020)— mediante metadatos estandarizados que habilitan preservación inmaterial (UNESCO, 2003). La accesibilidad democratiza el proceso, posicionando el archivo como “espacio vivido patrimonial” (Pinassi, 2019: 99) que evita exclusiones locales. El vacío bibliográfico tucumano se convierte en ventaja: sin marcos previos, el corpus emerge de dinámicas colectivas, catalizando una patrimonialización auténtica (Prats, 1997).

Tabla 2.3. Ejemplos de Preguntas-Guía y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Pregunta Ejemplo	Bloque Temático	Enlace Teórico (Cap. 1)	Incidencia Específica
“¿Cómo y cuándo descubriste el rock por primera vez?”	Génesis (abierta)	Memoria como práctica social (Jelin, 2002)	Rompe hielo para moldear marcos presentes, evitando relatos hegemónicos (Trouillot, 2017).
“¿Qué reacciones recuerdas de la audiencia en sus primeros conciertos?”	Social/Emocional	Tensión memoria-historia (Ricoeur, 2003)	Captura afectividad selectiva vs. contexto crítico, equilibrando divulgación accesible (Campana et al., 2020).
“¿En qué se diferenciaba la escena de 1966–1970 respecto a 1971–	Reflexiva/Contraste	Árbol de historia pública (Cauvin, 2020)	Evalúa cambios cronológicos, amplificando raíces (fuentes) en ramas

1975?'			participativas para rigor híbrido.
--------	--	--	------------------------------------

Con este corpus como raíz sólida, la Fase 2 activa la dinamización en redes, donde el archivo se disputa en tiempo real como “espacios de negociación colectiva” (Torres-Ayala, 2020: 238), extendiendo la memoria hacia prácticas sociales vivas.

Fase 2: Lanzamiento y Dinamización en Facebook y X (Meses 5-8)

Con el corpus de la Fase 1 como sustrato empírico, la Fase 2 activa la dimensión interactiva de *Matinée*, lanzando y dinamizando comunidades en Facebook y X para transformar el archivo estático en un espacio de disputa y ampliación colectiva de memorias (sección “Lanzamiento y dinamismo en Facebook y X”). Esta etapa de cuatro meses prioriza la espontaneidad y la validación comunitaria, utilizando hilos, votaciones y hashtags para nutrir el relato del rock tucumano desde las voces de sus protagonistas, alineándose con los espacios de negociación que caracterizan la historia pública digital .

El lanzamiento inicia con la creación del grupo de Facebook “Hacia una historia del rock tucumano (60’s–70’s)”, configurado con un título descriptivo que explica su objetivo: recopilar testimonios, imágenes y anécdotas de la escena entre 1960 y 1978. Se establecen normas sencillas —respeto mutuo, citas de fuentes, consentimiento para archivos personales— y pautas de estilo (etiquetas de año, formato textual para catalogación), fomentando un tono inclusivo que resuena con la “coproducción de significados” en entornos interactivos (Noiret, 2018). Paralelamente, en X se despliegan hilos cronológicos temáticos, optimizados para respuestas ágiles y alcance viral mediante hashtags como #TucumanRock o #Matinee.

La convocatoria se dirige a actores vivos —músicos, promotores, locutores— invitándolos a compartir anécdotas en vídeo o texto, seleccionando 5-8 “facilitadores de memoria” representativos (diversidad de roles/subperíodos) para dinamizar el grupo. La dinámica semanal gira en torno a hilos “disparadores”: el community manager lanza un prompt concreto (fotografía antigua, fragmento de letra, fecha clave) con consigna simple (“¿Quién estuvo allí? ¿Qué recordás?”), seguido de una mini-encuesta para votar el próximo tema (“primer ensayo”, “radio local”). Esta elección colectiva —sin calendario rígido— surge de la comunidad, asegurando que el contenido emerja de marcos sociales presentes.

Los roles son flexibles: facilitadores rotan para proponer disparadores; miembros responden con recuerdos/fotos/audios, validando aportes ajenos; el community manager agrupa respuestas en “hilos destacados”, anclando comentarios con contexto verificado (fechas, autores). El archivo en tiempo real se nutre de formatos sencillos —disparador único + respuestas libres—, moderado para mantener tono respetuoso y etiquetado (#Verificado para

validaciones cruzadas). En X, los hilos breves amplifican este flujo, integrando menciones a entrevistados para extender la red.

Esta fase resuelve la “banalización o espectacularización del pasado” en plataformas algorítmicas (Cauvin, 2018) mediante moderación ética y votaciones que promueven el reconocimiento de los relatos. La rotación de facilitadores encarna la coautoría como “principio fundamental” (Véliz et al., 2010: 352), evitando la invisibilidad de autoridad (Trouillot, 2017) y fomentando memorias plurales en escenas juveniles periféricas (Bennett, 2009). Así, Facebook y X se convierten en “cajas de resonancia” donde el archivo se disputa, enriqueciendo el relato con perspectivas contrapuestas y datos inéditos.

Tabla 2.4. Dinámicas de la Fase 2 y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Dinámica	Plataforma	Enlace Teórico (Cap. 1)	Incidencia Específica
Hilos disparadores semanales	Facebook	Espacios de negociación (Torres-Ayala, 2020)	Convierte archivo en disputa viva, amplificando voces marginadas (Noiret, 2018).
Votaciones colectivas de temas	Facebook/X	Memoria en marcos sociales (Halbwachs, 2004)	Emerge contenido de comunidad, resolviendo banalización vía participación ética (Cauvin, 2018).
#Verificado y moderación	X	Validación híbrida (Demantowsky, 2018)	Cruza testimonios con fuentes, evitando silenciamientos locales (Trouillot, 2017).

Esta dinamización textual da paso a la Fase 3, donde Instagram resignifica el archivo visualmente como “museo comunitario” (de Luque & Rodríguez, 2025), extendiendo la memoria hacia prácticas simbólicas compartidas.

Fase 3: Difusión Visual en Instagram (Meses 9-12)

Con la dinamización textual de la Fase 2 como catalizador comunitario, la Fase 3 de *Matinée* despliega el archivo en un formato visual inmersivo, convirtiendo Instagram en un “museo social” que resignifica el rock tucumano como patrimonio accesible y participativo (sección “Difusión visual en Instagram”). Esta etapa de cuatro meses enfatiza la estética retro y la interactividad ligera —posts, carruseles y Stories— para evocar memorias afectivas mientras fomenta la co-curación, alineándose con los “lenguajes narrativos contemporáneos” que pluralizan la palabra patrimonial en entornos digitales (de Luque & Rodríguez, 2025).

La cuenta de Instagram se configura con una paleta inspirada en la bandera de la provincia (azul, blanco) y estética Polaroid para posts individuales: imagen histórica (foto de recital, flyer escaneado) con pie de foto contextual breve (fecha, anécdota verificada), llamado a la acción (“¿Recordás este show? Compartí en comentarios”) y hashtags (#RockTucumano70s, #MatineeArchivo). El calendario propone dos publicaciones semanales: carruseles de 4-6 slides que narran microhistorias (ej., evolución de una banda: foto inicial → testimonio → impacto social → encuesta), y Reels/Stories de 15-30 seg. con clips sonoros superpuestos a visuales granulados, optimizados para scroll vertical. Encuestas y stickers de preguntas en Stories invitan a votaciones (“¿Beat o progresivo?”) o sugerencias (“¿Qué flyer querés ver?”), moderadas para mantener tono inclusivo y etiquetar aportes comunitarios.

Esta difusión visual no es mera exhibición, sino resignificación activa: el “museo comunitario” (de Luque & Rodríguez, 2025) transforma objetos fetichizados —fotos, flyers— en “sistema de símbolos compartidos” que evocan el “espacio vivido patrimonial” (Pinassi, 2019: 99). Como argumenta García Córdova (2014), en los museos virtuales comunitarios, “la importancia de que sea la comunidad quien genera el contenido y la museografía del museo, consiste en que únicamente quien vive la cultura es capaz de señalar lo que verdaderamente la representa, los objetos, las prácticas y hábitos” (p. 82), lo que extiende esta dinámica a Instagram como herramienta de co-creación visual. En este sentido, Wainwright (2019) ilustra cómo campañas como “Photo Hunt” permiten que “los participantes enviaran una foto a Instagram en respuesta a una obra de arte particular de la colección del museo” (p. 48), transformando así imágenes fetichizadas en experiencias compartidas que democratizan el patrimonio y fomentan narrativas colectivas. Instagram, como herramienta de storytelling visual, permite “crear una clara narración visual de aspectos concretos y valores abstractos con los que la audiencia se identifica” (Zingone, 2020: 105), fomentando participación donde “museos y usuarios construyen juntos una narrativa colectiva del patrimonio preservado” (Zingone, 2020: 112). Así, los carruseles aplican la transmisión intergeneracional de patrimonios inmateriales (UNESCO, 2003), evitando la espectacularización ética al priorizar llamados a la acción para co-curación (Pagano & Rodríguez, 2014: 32).

La gamificación en encuestas/Stories resuelve desafíos de accesibilidad para públicos no especializados (Demantowsky, 2018), posicionando Instagram como plataforma democratizadora que “rompe barreras geográficas y permite que seguidores encuentren imágenes del patrimonio online de forma gratuita” (Zingone, 2020: 112). Esta apertura alinea con la “alfabetización crítica” para reconocer fragmentación de fuentes (Pons, 2010), enriqueciendo el archivo con respuestas generadas por los usuarios que amplifican voces juveniles periféricas (Bennett, 2009)

Tabla 2.5. Ejemplos de Publicaciones en Instagram y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Publicación Ejemplo	Formato	Enlace Teórico (Cap. 1)	Incidencia Específica
Carrusel: Evolución banda (foto + testimonio + encuesta)	4-6 slides	Lenguajes narrativos contemporáneos (de Luque & Rodríguez, 2025)	Resignifica patrimonio como construcción social (Prats, 1997), fomentando co-narrativa visual.
Reel: Clip sonoro superpuesto a flyer granuloso	15-30 seg.	Espacio vivido patrimonial (Pinassi, 2019)	Evoca identificación afectiva (Geertz, 2003), democratizando acceso (UNESCO, 2003).
Story: Encuesta “¿Beat o progresivo?” con sticker	Interactivo	Alfabetización crítica (Pons, 2010)	Gamifica participación, resolviendo banalización (Cauvin, 2018) vía co-curación.

Esta fase visual sonoriza en la Fase 4, donde los podcasts extienden la narrativa como “narrativas en movimiento” (Pérez Benavidez & Vargas, 2019), cerrando el ciclo transmedia con profundidad auditiva

Fase 4: Producción y Lanzamiento del Ciclo de Podcasts (Meses 13-16)

La Fase 3 visual de *Matinée* culmina en la sonorización profunda de la Fase 4, donde el archivo se transforma en un ciclo de podcasts que cierra el arco transmedia con narrativas auditivas inmersivas y participativas (sección “Producción y lanzamiento del ciclo de podcasts”). Esta etapa de cuatro meses produce tres episodios de 45 minutos cada uno, integrando testimonios, música y análisis.

El ciclo se estructura modularmente: mes 13 para coordinación/pruebas en Audacity; mes 14 para grabaciones masivas (entrevistas “vivas” en sitio con micrófono portátil, preguntas abiertas) e integración musical; mes 15 para mezcla (reducción ruido, normalización -1 dB, cross-fades 1-2 seg., ambientaciones como murmullos de público); y mes 16 para publicación y promo. Cada episodio alterna bloques temáticos (contexto histórico, testimonios, análisis) cada 8-10 min., exportando pruebas intermedias para retroalimentación comunitaria vía hoja de ruta digital. Los másters en WAV/MP3 (192 kbps) aseguran fidelidad, enriqueciendo con fades suaves que puentean voz y acordes iniciales.

La publicación diversifica plataformas: SoundCloud como “álbum secuencial” con descripciones exhaustivas (sinopsis, marcas temporales, créditos, etiquetas #RockTucumano); iVoox en categorías “Historia/Música” con notas ampliadas (transcripciones PDF, glosario sellos/festivales) y reseñas; Funkwhale con playlists colaborativas (usuarios sugieren pistas históricas) y RSS para suscripciones descentralizadas. Métricas clave (descargas, reproducciones, comentarios) se monitorean para ajustes, incentivando interacciones temporales (ej., impresiones en fragmentos específicos). La promoción en el entrecruzamiento de plataformas eleva el lanzamiento del evento: avances audiovisuales 30-45 seg. (testimonio → acorde, Reels/Facebook/X); carruseles de Instagram (portada gráfica + foto histórica + llamado a la acción); posts extensos en Facebook con emojis y preguntas; hilos X (contexto + cita + dato + enlace).

Esta fase encarna “narrativas en movimiento” que integran espacios digitales/presenciales (Pérez Benavidez & Vargas, 2019), donde los podcasts como formato transmedia habilitan “historias orales compartidas que democratizan el conocimiento histórico” (Contois, 2018: 3), resolviendo la fragmentación de fuentes mediante modularidad. La verificación (2 fuentes por dato) aplica transparencia metodológica (Liddington, 2002), alineada con la salvaguardia inmaterial digital (Subirés, 2006), mientras los lives fomentan el “diálogo intercultural”. Así, *Matinée* sonoriza memorias periféricas, contribuyendo a desarrollar podcasts como herramienta pública que “proporcionan oportunidades para públicos marginados para discutir sus experiencias culturales vividas” (Donison, 2021: 340).

Tabla 2.6. Estructura del Ciclo de Podcasts y su Incidencia Teórica (Cap. 1)

Episodio Ejemplo	Segmentos Principales	Enlace teórico (Cap. 1)	Incidencia específica
E01: Orígenes Sonoros	Contexto + Testimonio + Música (cross-fade)	Narrativas en movimiento (Pérez Benavidez & Vargas, 2019)	Funcionará como puente entre memoria frágil y crítica (Ricoeur, 2003), democratizando la oralidad.
E02: Consolidación	Análisis + Ambientación + Vivo con preguntas y respuestas	Diálogo intercultural (Véliz et al., 2010)	Integra retroalimentación para co-curación, resolviendo silencios.
E03: Legado	Timestamps + Etiquetas + RSS	Salvaguardia digital (Subirés, 2006)	Amplifica inmaterial vía plataformas abiertas, fomentando transmisión intergeneracional (UNESCO, 2003).

Con este cierre sonoro como clímax transmedia, el análisis integral (2.7) revela el impacto holístico de *Matinée*, posicionándolo como inversión en “construcción de sentidos compartidos” (Geertz, 2003).

2.2.4. Análisis integral: impacto, desafíos y propuesta de valor

El ciclo sonoro de la Fase 4 corona el arco transmedia de *Matinée*, pero su verdadero alcance emerge en el análisis integral de impactos y desafíos, revelando el proyecto como un dispositivo vivo que trasciende la documentación para forjar memorias colectivas duraderas (sección “Perspectivas de un cierre y propuesta de valor”). Esta reflexión sintetiza cómo el marco del Capítulo 1 —historia pública como negociación de sentidos (Torres-Ayala, 2020) y patrimonio como construcción social (Prats, 1997)— valida la praxis, posicionando *Matinée* como modelo replicable en contextos latinoamericanos de divulgación digital.

Los outputs tangibles incluyen un archivo histórico colaborativo: prensa digitalizada de La Gaceta (recortes OCR clasificados por subperíodo), testimonios transcritos (entrevistas con fichas temáticas), y compilación multimedia (audios/fotos personales). Comunidades activas en Facebook o X (grupo con hilos votados, #Verificado) e Instagram (museo visual) transforman

usuarios en co-curadores, mientras contenidos transmedia —posts curados, micro-ensayos visuales, ciclo podcasts (3 episodios en SoundCloud/iVoox/Funkwhale)— generan métricas iniciales de descargas/reproducciones y reseñas positivas. Estos resultados encarnan la “construcción de sentidos compartidos” (Geertz, 2003), donde el acceso abierto amplifica impacto social en Latinoamérica, permitiendo que publicaciones OA alcancen audiencias amplias y fomenten equidad en el conocimiento histórico (Alperin et al., 2015).

El impacto identitario se manifiesta en el fortalecimiento de pertenencia cultural: el grupo de Facebook como espacio que une generaciones, mientras podcasts como herramienta pública “amplifican voces subalternas” (Bulilan & Scapicchio, 2020). En Argentina, donde la historia pública digital enfrenta fragmentación de narrativas locales en contextos de disputa cultural (Sarlo, 2005), *Matinée* modela replicabilidad al evaluar su impacto con métricas híbridas: no sólo el alcance cuantitativo, sino también formas de valoración comunitaria y participación social, en sintonía con los enfoques de acceso abierto que destacan la circulación y el uso social del conocimiento (Alperin et al., 2015; Torres-Salinas, Cabezas-Clavijo & Jiménez-Contreras, 2013). Para medir profundidad cualitativa, se analizarán comentarios en hilos mediante codificación temática (de forma manual en Google Sheets): categorías como “reflexión identitaria” (ej. “Esto me trae recuerdos de mi juventud”) o “agencia comunitaria” (aportes de fuentes inéditas). Esto cuantifica no solo interacciones (20% reflexivas), sino muestra el impacto simbólico, alineado con Geertz (2003) en “construcción de sentidos compartidos”.

No obstante, los desafíos persisten: la inestabilidad financiera se mitiga con *crowdsourcing*, pero exige patrocinios sostenibles; la ética digital (exclusiones algorítmicas) se resuelve con #Verificado y diversidad, alineado con tensiones académicas; y evaluación de impacto que requiere métricas mixtas para cuantificar el “sentido de orgullo cultural” (Pinassi, 2019). Estos desafíos, como la ética digital y la evaluación mixta, se entrelazan con reflexiones críticas sobre la patrimonialización del rock, tal como propone Philippe Le Guern (2012), quien cuestiona la “obsesión patrimonial” que transforma géneros contestatarios en museos estáticos, despojándolos de su dimensión performativa y social. En *Matinée*, esta tensión se resuelve mediante la hibridez transmedia —el #Verificado no solo valida hechos, sino que mantiene viva la agencia comunitaria, evitando la “momificación” de artefactos como audios de LV12 o flyers de festivales 1972—. Así, el proyecto no solo mitiga exclusiones algorítmicas, sino que posiciona el rock tucumano como patrimonio “vivo”, replicable en escenas periféricas como la santiagueña de Cáceres Márquez. Estas fortalezas —replicabilidad vía acceso abierto, inversión en vacío bibliográfico— posicionan *Matinée* como propuesta de valor: un ecosistema integral que no solo preserva, sino que revitaliza el rock tucumano como capital simbólico para generaciones futuras (UNESCO, 2003).

El trabajo organiza su intervención en torno a tres pilares interrelacionados que articulan teoría, operación empírica y proyección de impacto (Tabla 2.7). En primer lugar, el “Archivo Colaborativo” se apoya en la noción de patrimonio como construcción social para desplegar metadatos que, siguiendo a Ingold (2007), inhiben la fetichización del objeto y activan voces locales; esta estrategia genera una base de datos en acceso abierto que incrementa la disponibilidad de fuentes históricas inéditas. En segundo lugar, las “Comunidades Digitales” traducen la memoria plural descrita por Assmann (2011) en plataformas donde las votaciones consolidan identidades juveniles y fomentan el orgullo cultural. Por último, el “Contenido Transmedia” se inscribe en el marco de la historia pública digital a través de podcasts que, en la línea de Bulilan y Scapicchio (2020), amplifican voces subalternas; esta difusión multiplataforma no solo incrementa las descargas, sino que ofrece un modelo replicable para escenas periféricas. En conjunto, los tres pilares componen un ecosistema de memoria activa que vincula producción archivística, negociación comunitaria y circulación narrativa.

Tabla 2.7. Pilares del Proyecto, Enlaces Teóricos e Impacto

Pilar	Enlace Teórico (Cap. 1)	Incidencia Específica	Impacto Estimado
Archivo Colaborativo	Patrimonio como construcción social (Prats, 1997)	Metadatos evitan fetichización (Ingold, 2007), activando voces locales.	Base Open Access para Humanidades Digitales (Vessuri, 2015); +X fuentes inéditas.
Comunidades Digitales	Memoria plural (Assmann, 2011)	Votaciones disputan narrativas (Hall; Du Gay, 1996), fortaleciendo identidad juvenil.	Orgullo cultural (Pinassi, 2019).
Contenido Transmedia	Historia pública digital (Noiret, 2018)	Podcasts amplifican subalternas (Bulilan & Scapicchio, 2020).	Descargas; modelo para escenas periféricas.

En última instancia, *Matinée* no solo cierra su ciclo transmedia, sino que abre puertas a futuras iteraciones. Como modelo de historia pública aplicada en Argentina, este proyecto reafirma que la ausencia bibliográfica puede ser semilla de innovación, invitando a

investigadores y comunidades a replicar su enfoque colaborativo para revitalizar patrimonios olvidados.

2.3 Perspectivas a futuro: Matinée como praxis transmedia y horizonte de replicabilidad

Este Capítulo 2 ha mostrado que *Matinée* convierte el vacío bibliográfico del rock tucumano en un dispositivo de tres capas: un archivo colaborativo que traduce la idea de patrimonio como construcción social (Prats, 1997) en formularios de metadatos que activan voces locales y generan fuentes inéditas; comunidades digitales que trasladan la memoria plural (Assmann, 2011) a votaciones que disputan narrativas y consolidan identidades juveniles; y contenido transmedia que materializa la historia pública digital con el objeto de amplificar voces subalternas. Así, la teoría no ilustra la acción: se opera en ella, y los indicadores verifican la transformación del vacío en un circuito colaborativo de producción y circulación de memoria. Desde el relevamiento empírico de la Fase 1 —donde protocolos accesibles (bola de nieve, OCR en *La Gaceta*) forjan un corpus diverso de testimonios y artefactos, anclado en la “memoria como práctica social” (Jelin, 2002)— hasta el cierre sonoro de la Fase 4, con podcasts que integran fades suaves y retroalimentación comunitaria para “narrativas en movimiento” (Pérez Benavidez & Vargas, 2019), el proyecto busca resolver las tensiones entre rigor y participación formuladas en el capítulo 1 de la tesis mediante mecanismos como la verificación híbrida (#Verificado) y la co-curación de contenidos (votaciones en hilos). Las fases intermedias —dinamización textual en Facebook/X (Fase 2) y museo visual en Instagram (Fase 3)— amplifican esta hibridez, con el objetivo de convertir las plataformas algorítmicas en “cajas de resonancia” dentro de las cuales las memorias periféricas disputen la hegemonía porteña.

La eficacia de esta praxis se medirá mediante impactos híbridos: indicadores cuantitativos (descargas estimadas en 500/episodio) y cualitativos (testimonios de “orgullo recuperado” en lives Q&A), posicionando el proyecto como semilla replicable en otras provincias argentinas. El financiamiento “a pulmón” permite darle a viabilidad al proyecto en un contexto económico volátil. Por su parte, la aplicación de principios éticos (consentimientos, diversidad) evitan exclusiones (UNESCO, 2003). Desafíos como la “momificación patrimonial” (Le Guern, 2012) se contrarrestan con vitalidad performativa — encuestas en Stories que gamifican co-narrativas (Zingone, 2020)— posicionando *Matinée* como modelo latinoamericano de historia pública digital.

En síntesis, *Matinée* no documenta un pasado silenciado, sino que lo activa como capital cultural vivo, fortaleciendo identidades locales en un norte argentino marginado. Este diseño no culmina en un esquema estático, sino que proyecta hacia capítulos venideros: la ejecución empírica (métricas reales de impacto), anexos de guiones/podcasts y reflexiones sobre

escalabilidad en redes descentralizadas. En este sentido, *Matinée* reafirma que la divulgación histórica es, ante todo, un acto de agencia compartida: en este caso, un legado sonoro que invita a generaciones futuras a remixar sus raíces.

Conclusión

En la Tucumán de los años sesenta y setenta, el rock fue un manifiesto sonoro contra el centralismo y un archivo afectivo que sobrevivió sin institución. Al comenzar a desarrollar este proyecto de obra, no existía una investigación que documentara la escena local 1966-1978. La provincia aparecía como blanco en el mapa del rock nacional y los restos de su historia rockera (cintas deterioradas, recortes amarillentos de *La Gaceta*, fotos familiares) habitaban el limbo, ignorados por la historiografía oficial que privilegia narrativas porteñas. El objetivo fue, entonces, diseñar un dispositivo que imaginara —y permitiera— nuevas formas de producir esa historia aún no escrita: no para llenar un vacío bibliográfico, sino para instalar —a futuro— una plataforma de co-selección donde la comunidad pudiera decidir qué merece ser patrimonio y cómo narrarlo.

Esta tesis de maestría propuso pensar que la falta de archivo puede ser convertida en una ventaja metodológica: sin marcos preimpuestos ni jerarquías académicas, la propia comunidad puede participar la construcción del patrimonio. La co-construcción de narrativas históricas no es una utopía: por el contrario, el modelo “a pulmón” de *Matinée* revela que se trata de una praxis viable en contextos periféricos. Tomando las redes sociales como herramienta para elaborar colectivamente una narrativa transmedia, lo que empieza como un silencio —geográfico, económico y simbólico— puede transformarse eventualmente en un ritmo colectivo, donde la invisibilidad doble (nacional y provincial) se disuelva en la luz de las pantallas y los altavoces. Hoy, con la posibilidad de que *Matinée* acumule interacciones y donaciones espontáneas, el disco girará de nuevo: la escena que yacía en cassettes polvorientos puede, con la aplicación de este proyecto en obra, comenzar a latir en feeds digitales, recordándonos que el rock tucumano siempre fue más que sonido. Esta transformación será el resultado de una metodología que, como se exploró en el Capítulo 2, invertirá la cadena tradicional de investigación-divulgación. En lugar de un experto imponiendo narrativas, la idea es que la comunidad co-construya el corpus desde el relevamiento inicial, donde testimonios orales se crucen con recortes digitalizados, generando un impacto que trascienda lo académico: un sentido de orgullo recuperado con comentarios que evoquen recuerdos de conciertos y recitales.

Reflexionando sobre este proceso, surge una certeza: la doble invisibilidad del rock de Tucumán no es un vacío inerte, sino un espacio fértil para que la memoria, como el beat adaptado con acento norteño, se reivente en cada intercambio. La historia periférica no se escribe desde el centro, sino que emerge del pulso local, del “smog” que impregna letras y ritmos, convirtiendo la marginación en fuente de creatividad resistente. En este sentido, esta tesis no es un cierre; es una invitación a reflexionar sobre cómo la invisibilidad, una vez confrontada, puede

convertirse en visibilidad multiplicada, haciendo que el rock tucumano deje de ser eco distante para convertirse en resonancia colectiva.

El Capítulo 1 tradujo conceptos de historia pública, memoria colectiva y patrimonio cultural al contexto de una provincia periférica, problematizando el centralismo porteño como dispositivo de exclusión triple: geográfica, económica y simbólica. Se propuso leer el rock tucumano como archivo viviente (Assmann, 2011) y espacio vivido patrimonial (Pinassi, 2019), capaz de competir en la arena nacional sin dejar de ser local y afectivo: un “árbol de la historia pública” (Cauvin, 2020) donde raíces primarias (testimonios, recortes) se ramifican en hojas transmedia (feeds, podcasts), equilibrando rigor y participación. El eje 1.1 revisó enfoques contemporáneos (Trouillot, 2017; Campana et al., 2020), destacando desafíos digitales como el equilibrio entre coautoría y verificación. El eje 1.2 profundizó en cultura como “red de significados” (Geertz, 2003), memoria como colectiva en tensión con historia (Ricoeur, 2003; Le Goff, 1991) e identidad como proceso continuo (Hall; Du Gay, 1996; Jelin, 2002), aplicándolos al rock como “dispositivo de memoria activa” en contextos locales sin canon porteño-centrado. Esta fundamentación no fue abstracta; sirvió de base para justificar la ausencia historiográfica como virtud exploratoria —transformando limitaciones en “condición fundacional” para la co-construcción—, proponiendo herramientas analíticas para una divulgación constitutiva que abre espacios de participación ciudadana. El eje 1.3, en tanto, analizó narrativas transmedia como herramienta clave, explorando la “cultura de la convergencia” (Jenkins, 2006; Bizberge, 2020) y ventajas de las plataformas (brevedad en X vs. inmersión en Instagram), donde prosumidores activos convierten audiencias en coautores. Reflexionando sobre este marco, surge una apreciación profunda: la historia pública y la divulgación histórica se convierten en la raíz de una transformación donde la teoría se convierte en atmósfera para que la memoria respire, permitiendo que voces silenciadas emerjan no como reliquias, sino como ramas vivas que se extienden hacia el feed digital.

El Capítulo 2, con el proyecto de obra *Matinée* como eje, mostró cómo se operacionalizará ese marco en un ecosistema transmedia: 16 meses, 4 fases, 3 plataformas, 3 episodios de podcast y un presupuesto “a pulmón”. Se generará un corpus colaborativo de fuentes primarias (testimonios, recortes OCR, fotos, cassettes), dinamizando comunidades en Facebook y X, para montar un “museo visual” en Instagram y se cerrará con podcasts modulares. La validación híbrida (2 fuentes por dato más el #Verificado comunitario) garantizará rigor sin sacrificar participación, resolviendo tensiones éticas como la moderación de memorias sensibles. La sección 2.1 del capítulo presenta el proyecto con esta estructuración antedicha, un proceso donde los procesos de análisis irán surcando por el disco para generar espacios de co-construcción ligado al ejercicio de la historia pública. Seguidamente a ello, se presentan las

distintas fases secuenciales que rescatan la implementación del marco teórico dentro del proyecto. En este sentido, las secuencias se encargan de forjar los momentos del proyecto de obra relevamiento archivístico; dinamización textual; difusión visual y cierre sonoro. Pero más allá de esta estructura operativa, el apartado 2.2 profundizó en la praxis reflexiva que atraviesa cada una de esas fases. Allí se mostró que *Matinée* no es una mera aplicación de conceptos, sino una habitación crítica del marco teórico desde dentro de cada decisión metodológica. El vacío historiográfico no se enfrenta como déficit, sino como dispositivo habilitante de una memoria colectiva en disputa. Cada etapa —desde la digitalización con celular hasta la moderación comunitaria en redes— se piensa como una negociación situada entre rigor académico, participación ciudadana y lógicas algorítmicas. Así, la teoría no ilustra la práctica: se habita en ella, se tensiona y se reescribe desde los bordes, instaurando una forma de historia pública que no busca llenar un vacío, sino instalar una plataforma de co-selección permanente, donde el rock tucumano no se recupera, sino que se reactiva como archivo vivo y patrimonio en movimiento.

Metodológicamente, el proyecto de obra se basa en un enfoque mixto exploratorio-colaborativo: cualitativo (entrevistas orales semiestructuradas, análisis de fuentes dispersas como flyers) y aplicado (diseño transmedia en redes sociales y podcasts). El relevamiento inicial empleará muestreo intencional para identificar “nodos centrales” —músicos fundadores como los de Redd, promotores de festivales, miembros del Beat Club Tucumán, periodistas y locutores—, complementado con una bola de nieve para diversidad. Las preguntas-guía, agrupadas en bloques temáticos permitirán capturar hilos espontáneos, asegurando rigor sin encasillar respuestas. La verificación híbrida —cruzando testimonios con recortes de *La Gaceta* y bibliografía existente— mitigará sesgos, como la idealización nostálgica, mientras protocolos éticos abordarán vulnerabilidades, como recuerdos traumáticos. El proyecto se va a desplegar con roles definidos: director (supervisión presupuestaria y plazos); investigador/productor (diseño de guiones, edición en Audacity con fades y efectos sonoros); community manager (administración de posts, moderación de hilos); coordinador de comunidad (vínculos con informantes, dinamización de lives); diseñador gráfico (carruseles con paleta retro: sepia y celeste tucumano). El análisis integral evaluará posibilidades (archivo colaborativo Open Access), métricas híbridas (descargas/episodio), impactos identitarios (orgullo recuperado en testimonios) y desafíos (inestabilidad financiera, exclusiones algorítmicas), con tablas que sintetizarán pilares teóricos y replicabilidad. Esta metodología buscará resolver desafíos técnicos y presupuestarios, con la orientación continua de “devolver la historia a las personas” (Liddington, 2002: 90).

Así, con las herramientas de la historia pública y la divulgación histórica, el proyecto *Matinée* no solo buscará documentar, sino reactivar el rock tucumano como riff vivo, donde el

beat de 1967 se entreteje con likes de 2025, demostrando que la praxis transmedia construye un puente perfecto entre el árbol teórico y el feed cotidiano. Se trata, por supuesto, de un proyecto basado en una expectativa que aún resta por verificar: si la puesta en marcha del dispositivo —la operacionalización— logrará convertir la teoría en verdadera agencia colectiva o quedará en una mera traducción técnica. La incógnita es si esa traslación permitirá que la memoria periférica no se archive, sino que se reimprovisé en cada interacción digital.

Esta síntesis argumental no es un mero recapitulado; es una meditación sobre el viaje de la tesis de maestría que desarrolla el presente proyecto. Del árbol de Cauvin, con sus raíces en fuentes primarias dispersas como las cintas de presentaciones de Los Blue Jets, se dibuja un arco de transformación: frente al centralismo porteño que ha relegado el norte a “imitaciones bárbaras”, este proyecto invierte la dinámica, posicionando el rock tucumano como constructor de memorias vivas, donde la poética progresiva no es reliquia, sino semilla para feeds que siguen girando. Esta síntesis, por tanto, no cierra; invita a ver la tesis como un disco que, una vez puesto, no se detiene.

Pensando en las posibles repercusiones de este proyecto, es posible imaginar que *Matinée* ayudará a desarmar el vacío de información sobre el rock tucumano (1966-1978), creando un corpus verificado de fuentes primarias —testimonios, prensa local y grabaciones caseras— que podrá ser consultado y citado. Sin dudas, la cuestión no quedará agotada: el proyecto ofrecerá una base que permita a otros ampliar el mapa sonoro del noroeste argentino y, por extensión, de las periferias latinoamericanas.

A largo plazo la sostenibilidad no dependerá de un museo ni de un portal estático, sino de tres puntos mínimos a marchar: (1) repositorio con DOI que garantice citabilidad y conservación institucional; (2) manuales abiertos que expliquen cómo repetir el flujo de trabajo (recolección, validación, publicación); y (3) migración periódica a formatos abiertos —subir los podcasts a Archive.org, y un feed perpetuo en Arweave que asegure la pervivencia de los archivos frente a la obsolescencia de plataformas comerciales—. Cada nuevo archivo que se añada amplía el sample sin requerir grandes presupuestos.

¿Cómo preservar un archivo nativo-digital cuando los algoritmos cambian más rápido que los formatos? ¿Es posible diseñar una política pública de rock provincial que no repita el centralismo porteño? ¿Qué figuras de autoría colectiva reconocerá el sistema académico? ¿Basta con un calendario abierto —una fecha que la comunidad defina como significativa— para reactivar la memoria sin museo físico? Las preguntas quedan planteadas como tramos de un mismo loop que otras investigaciones pueden samplear. Cada descarga, cada cinta donada o cada pregunta que surja ampliará la base y convertirá al rock tucumano en fuente histórica disponible. De esta manera, el legado deja de ser patrimonio de un grupo y se vuelve commons sonoro: un

sample perpetuamente abierto a nuevas mezclas, nuevas geografías y nuevas historias que otros quieran contar.



Imagen 06. Sonido '74 en vivo. Archivo Jorge Arias

La foto de Sonido '74 tocando en vivo en un galpón de Aguilares llegó sin fecha. Subida a Instagram, pensamos cómo la comunidad puede aportar todo lo que gira en torno a ella: lugar, fecha, set-list, audio. Ese gesto resume el proyecto: no hay archivo sin comunidad. A partir de este punto, la investigación dejará de residir en estas páginas y habitará el feed, el grupo de WhatsApp, el aula, el barrio. Mientras *Matinée* gire, el disco seguirá; la historia no concluye, se actualiza. Pero esta devolución no es ingenua; invita a una reflexión crítica sobre el proceso mismo, un solo extendido que revela algunas fisuras en el vinilo de la praxis. ¿Qué significa, en un contexto de precariedad periférica ceder el control narrativo a una comunidad digital? Este proyecto, al invertir el rol del investigador de “experto” a facilitador, cuestiona las jerarquías académicas tradicionales: ¿no estamos, acaso, reproduciendo desigualdades digitales al depender de plataformas como Instagram o X, donde algoritmos opacos priorizan contenidos virales sobre memorias profundas, silenciando aún más a quienes no navegan en la corriente principal?

Reflexionando sobre *Matinée*, surge una tensión epistemológica que resuena con la “memoria en tensión con la historia” de Ricoeur (2003): la co-construcción reconstructiva debe confrontar su propia fragilidad, no solo la obsolescencia de los feeds o la brecha digital que excluye voces no conectadas, sino también el riesgo de que esta “identidad como proceso continuo” (Hall; Du Gay, 1996) se fragmente en ecos efímeros, donde el like sustituye al testimonio y el scroll borra el rastro. ¿Quién moderará las sombras de la memoria? ¿No corremos

el peligro de romantizar la periferia como espacio fértil, ignorando cómo el centralismo simbólico se infiltra incluso en los hashtags, imponiendo estándares de viralidad que miden el valor histórico por otras métricas?

Esta dimensión reflexiva no debilita el proyecto; lo enriquece. Pero es necesario ser enfáticos: lo que aquí se presenta es la sistematización conceptual y metodológica posibilitada por la maestría, no el proyecto en su plenitud. La tesis ha interrogado el eco y trazado los contornos de una resonancia colectiva que impulse cambios estructurales contra el centralismo, tejiendo alianzas que cuestionen la exclusión geográfica y epistemológica. El verdadero proyecto, sin embargo, será el que se construya a partir de aquí: un loop autocrítico que no se cierre en el texto, sino que se abra a la práctica, desmontando sus propias premisas en acción. La pregunta que aquí se formula —si un facilitador periférico puede “devolver la historia” sin perpetuar las grietas del canon— no encuentra respuesta en estas páginas, sino en el hacer futuro que solo ahora puede comenzar.

En este marco, mi experiencia en la Maestría en Historia Pública y Divulgación de la Historia de la Universidad Nacional de Quilmes ha sido un catalizador formativo que trasciende el aprendizaje en el aula: sus principios de co-construcción colectiva me impulsaron recientemente a fundar el Club de Estudios Históricos “Ramón Simón” en Aguilares, un espacio abierto y participativo dedicado a revalorizar la historia local del Río Chico mediante memorias compartidas y reflexiones dialogadas. En un territorio donde los archivos yacían dispersos en relatos orales y objetos cotidianos, sin instituciones que los custodien, el club emerge como respuesta viva a esa ausencia: un nodo de trabajo colectivo que invita a la comunidad a mapear su propio patrimonio, desde anécdotas de ferias olvidadas hasta ecos de luchas agrarias, transformando la periferia no como carencia, sino como suelo fértil para narrativas emergentes —un laboratorio donde la reflexión no es lujo teórico, sino herramienta cotidiana para resistir el olvido. Al final, esta tesis no solo reconstruye; reflexiona sobre su propia huella, proponiendo que la verdadera re-entrada sea un giro del disco que nos obligue a cuestionar no solo lo olvidado, sino lo que elegimos recordar y cómo lo hacemos girar hacia el futuro —hacia clubes como este, donde la historia pública se hace carne en el pulso local, un beat que, como el rock tucumano, late contra el silencio impuesto.

Agradecimientos

No quisiera culminar este proceso de construcción sin expresar mis más sinceros agradecimientos. En primer lugar, a la Universidad Nacional de Quilmes, que con acierto brindó los espacios necesarios para quienes buscamos reflexionar y participar de la construcción colectiva de la memoria histórica. La Maestría en Historia Pública y Divulgación de la Historia ha constituido un espacio muy importante para mi formación y me ha ofrecido herramientas para responder a mi inquietud de que la historia pueda trascender las cuatro paredes que muchas veces delimitan los espacios académicos.

Agradezco a las autoridades de la carrera por el acompañamiento brindado a lo largo de mi cursada. A mis profesores, que me fueron sacando de mi zona de comodidad para insertarme en un espacio de aprendizaje constante, enriqueciendo mi paso por esta hermosa experiencia de posgrado. También quiero destacar el rol fundamental de mi director de tesis, Julián Delgado, quien fue uno de los pilares de este trayecto final. Uno, como profesional, nunca debe dejar de aprender; y sin duda, con él este proceso fue una oportunidad permanente de crecimiento. Lecturas, charlas, diálogos y correcciones fueron moldeando el perfil de este trabajo.

En el plano personal, agradezco a mi esposa Gabriela, compañera que siempre prestó su oído a mis disquisiciones y comentarios; sus palabras fueron un aliento inmenso en los momentos de inseguridad. Un lugar especial lo ocupa también mi papá, Miguel, quien —aunque ya no esté en este plano— sé que se sentiría más que orgulloso de este resultado y de que haya tomado tantas de sus enseñanzas como sonidista de radio y televisión. A mi mamá, que desde su mirada siempre se mostró orgullosa de cada paso que recorrí en esta travesía. A mi hermano, Adrián, quien desde un primer momento mostró un gran interés en poder colaborar con el diseño gráfico del proyecto y las distintas identidades en redes

Por último, y no menos importante, quiero agradecer a los testimonios —vivos y ya ausentes— que, a través de entrevistas y archivos fotográficos, fueron moldeando poco a poco la idea que aquí se presenta: Jorge Arias, Ramón Soria, Víctor Hugo Rojas, Juan Carlos Pedraza, Luis Brito, Eduardo Carrizo, Jorge Carrizo, Raúl Chicco, Ramón Sandoval, “Tonín” García, Enrique Benezra, Félix Kohan, Roberto Cohen, y muchos más que se fueron sumando a lo largo de este camino.

Bibliografía

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
- Alperin, J. P. (2015). Open access and scholarly publishing in Latin America: Ten flavours and a few reflections. En J. P. Alperin & G. E. Fischman (Eds.), *Made in Latin America: Open access, scholarly journals, and regional innovations* (pp. 1–20). CLACSO.
- Alperin, J. P., Babini, D., Chan, L., Gray, E., Guédon, J.-C., Joseph, H., Rodrigues, E., Shearer, K., & Vessuri, H. (2015, 17 de agosto). Open access in Latin America: A paragon for the rest of the world. *The Winnower*. <https://doi.org/10.15200/winn.143982.27959>
- Apel, E. & Gómez, P. L. (2022). *El indie en Tucumán y las plataformas digitales. Nuevas configuraciones del campo musical* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario]. Repositorio Institucional UNR. <https://rephip.unr.edu.ar/items/d0fbc4e0-5984-45cb-b4ce-3ae0f5a5ba62/full>
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511997859>
- Ayala Montealegre, E. (2021). *El formato podcast y las posibilidades de las narrativas transmedia* [Tesis de maestría, Universidad Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio Exeditio. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/18086/Entrega%20final.pdf>
- Aydın, G., Akbulut, A., & Aydın, S. (2024). Digitalizing cultural heritage through metaverse applications. *Heritage Science*, 12(1), Artículo 226. <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1>
- Beale, J. (2024). *Música con historia: El rock tucumano y la búsqueda de una identidad musical propia (1960–1990)*. Ediciones Diapasón.
- Bennett, A. (2009). Heritage rock: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, 37(5), 474–489. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006>
- Bizberge, A. (2020). *Convergencia digital y políticas de comunicación en Argentina, Brasil y México (2000–2017)*. FLACSO. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/18415>
- Boix, O. (2018). Hubo un tiempo que fue hermoso: Una relectura de la relación entre rock nacional, mercado y política. *Prismas Sociales*, (1), 45–68. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9440/pr.9440.pdf
- Bruno, M. S. (2021). Un mundo de músicas instrumentales. Aproximaciones sobre escenas de jazz-rock de la ciudad de Córdoba entre 1978/1997. *Revista del Museo de Antropología*, 14(3), 00.

- Budge, K., & Burness, A. (2018). Museum objects and Instagram: Agency and communication in digital engagement. *Continuum*, 32(2), 137–150. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1337079>
- Bulilan, L. M., & Scapicchio, A. (2020, 7 de enero). Bring a sweater: Podcasting as public history. *History@Work*. National Council on Public History. <https://ncph.org/history-at-work/podcasting-as-public-history/>
- Burgess, J., & Green, J. (2009). *YouTube: Online video and participatory culture*. Polity Press.
- Cáceres Márquez, A. (2019). *Rock del Estero: Trayectorias de sus bandas*. EDUNSE.
- Campana, S., et al. (2020). Reflexiones sobre la divulgación histórica: el caso de la ficción interactiva. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, (12).
- Cassidy, A. (2014). Communicating the social sciences: A specific challenge? En M. Bucchi & B. Trench (Eds.), *Routledge Handbook of Public Communication of Science and Technology* (2.^a ed., pp. 186–197). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203483794-21>
- Cauvin, T. (2018). El auge de la historia pública: Una perspectiva internacional. *Historia Crítica*, (68), 3–26. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172018000200003
- Cauvin, T. (2020). Campo nuevo, prácticas viejas: Promesas y desafíos de la historia pública. *Hispania Nova*, (1 Extraordinario), 7–51. https://hispanianova.rediris.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1138-25522020000100002
- Cohen, D. J., & Rosenzweig, R. (2005). *Digital history: A guide to gathering, preserving, and presenting the past on the web*. University of Pennsylvania Press. <http://chnm.gmu.edu/digitalhistory/>
- Congreso de Historia Pública UNQ. (2023). *Declaración de la Asamblea I Congreso de Historia Pública*. Universidad Nacional de Quilmes. <http://historiapublicaunq.web.unq.edu.ar/declaracion/>
- Connaway, L. S., White, D., Lanclos, D., & Le Cornu, A. (2017). *The many faces of digital visitors & residents: Facets of online engagement*. OCLC Research. <https://www.oclc.org/content/dam/research/publications/2017/oclcresearch-many-faces-digital-vandr.pdf>
- Costa, T. (2016). *Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online: El uso que le otorgan museos de arte contemporáneo* [Trabajo de fin de grado, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo Abierto UCM. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/38991>
- Cousinet, G. (Dir.). (2009). *Extramuros. La historia del movimiento rock mendocino (1958–1998)*. EDIUNC.

- de Luque, S., & Rodríguez, A. F. (Eds.). (2025). *Historia pública en América Latina: Teorías y prácticas desde el sur*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Deegan, M., & Tanner, S. (2013). *Digital futures: Strategies for the information age*. Facet Publishing.
- Delgado, J. (2022). *Circo Beat. Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964–1970* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- del Río Riande, G. (2018). Humanidades digitales bajo la lupa: Investigación abierta y evaluación científica. *EX-Libris*, 7, 136–149. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3177>
- Demantowsky, M. (2018). Public history and identity narratives. *Public History Quarterly*, 12(3), 45–60. <https://doi.org/10.1515/phq-2018-0003>
- Donison, J. (2021). Listening to history podcasting and the intertextual stories of silence: A Canadian perspective. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 18(1), 339–361. <https://www.participations.org/18-01-20-donison.pdf>
- Esten, E. (2022). Combining values of museums and digital culture in digital public history. En S. Noiret, M. Tebeau & G. Zaagsma (Eds.), *Handbook of digital public history* (pp. 107–120). De Gruyter.
- Flores-Collazo, M. (2011). Archivos, archivistas e historiadores: Trilogía retadora para pensar y hacer la Historia. En M. Flores-Collazo (Ed.), *Archivos e investigación: La importancia de la investigación en los archivos y centros de información* (pp. 1–15). Universidad de Puerto Rico.
- García, F., Portillo, J., Romo, J., & Benito, M. (2007). Nativos digitales y modelos de aprendizaje. En *IV Simposio Pluridisciplinar sobre Diseño, Evaluación y Desarrollos de Contenidos E-learning (SPDECE)*. CEUR Workshop Proceedings, 318. <http://ceur-ws.org/Vol-318/paper07.pdf>
- García Córdova, G. (2014). *Repensando el museo virtual: Taller para la creación de museos virtuales comunitarios* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM. <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2014/noviembre/0722385/0722385.pdf>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P., & Trow, M. (1994). *The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies*. SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781446221853>
- Giori, P. (2015). Hc-Punk en Tucumán (1994–2009). Vidas, historias y fanzines. En P. Cosso & P. Giori (Comps.), *Sociabilidades punks y otros marginales: Memorias e identidades 1977–2010* (pp. 95–143). Tren en movimiento.

- Glassberg, D. (1996). Public history and the study of memory. *The Public Historian*, 18(2), 7–23. <https://doi.org/10.2307/3377910>
- Gold, M. K. (Ed.). (2012). *Debates in the digital humanities*. University of Minnesota Press. <https://dhdebates.gc.cuny.edu/>
- Grinberg, M. (2020). *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Convergencia. (Reedición, Gourmet Musical)
- Gutiérrez, E. (Ed.). (2010). *Rock del país: Estudios culturales del rock en Argentina*. UNJu.
- Hall, S. & du Gay, P. (Comps.). (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (I. Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hermann-Acosta, J. (2019). Narrativas digitales, relatos digitales y narrativas transmedia: Revisión sistemática de literatura en educación en el contexto iberoamericano. *Espacios*, 40(41), 5. <https://www.revistaespacios.com/a19v40n41/19404105.html>
- Iglesias Bueno, P. (Ed.). (2023). *#HistoriaEnUnClick: Actas del I Seminario de divulgación histórica en redes sociales y medios digitales*. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/da47ff85-e699-43ff-9c3b-2f2a9da2a76a>
- Ingold, T. (2013). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19–39.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press. <https://www.nyupress.org/9780814742952/convergence-culture/>
- Jenkins, H. (2007, marzo). Transmedia storytelling 101. *Confessions of an Aca-Fan*. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. NYU Press.
- Kirschenbaum, M. G. (2010). What is digital humanities and what's it doing in English departments? *ADE Bulletin*, 150, 55–61.
- Kreimer, J. C. (1970). *Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina*. Galerna.
- Laboratorio de Historia Pública y Digital UTDT. (2024). *Proyectos de historia pública y digital*. Universidad Torcuato Di Tella. https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=15440&id_item_menu=26286
- Le Goff, J. (1991). *Historia y memoria*. Universidad de la Laguna.
- Le Guern, P. (2012). The spectre haunting rock music – The obsession with heritage, popular and present-day music, and “museo-mummification” issues. *Questions de communication*, 21, 145–162. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8889>

- Liddington, J. (2002). What is public history? Publics and their pasts, meanings and practices. *Oral History*, 30(1), 18–30.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, 6. <https://journals.openedition.org/artelogie/1348>
- Magallón Rosa, R., & de Dios, A. (2018). La divulgación histórica en redes sociales. La BNE como institución de vanguardia en las narrativas transmedia. *Revista de Comunicación y Sociedad*, 14, 14–24. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6778152.pdf>
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Malerba, J. (2017). Os historiadores e seus públicos: Desafios ao conhecimento histórico na era digital. *Revista Brasileira de História*, 37(74), 7–23. <https://doi.org/10.1590/1807-569220170174>
- Mayorá, R. E. (2015). Pop atmosférico: Sobre Marshall McLuhan y la estética contemporánea. *La Trama de la Comunicación*, 19, 331–340. <https://latrama.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/529>
- Mayorá, R. E. (2020). Memorias de la cultura rock en las provincias argentinas. *Artilugio*, (7), Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2024). *Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales*. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2024/04/estrategia-nacional-de-patrimonios-digitales.pdf>
- Murolo, N. L. (2010). Cuatro conceptos para interpretar el cruce entre digitalización y sociedad. *Kairos. Revista de Temas Sociales*, 14(26), 1-13.
- Noiret, S. (2015). Historia pública digital | Digital Public History. *Liinc em Revista*, 11(1), 57–112. <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3634>
- Noiret, S. (2018). Trabajar con el pasado en internet: La historia pública digital y las narraciones de las redes sociales. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 110(2), 111–140. <https://doi.org/10.12795/ayer.2018.i110.05>
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Ediciones Trilce.
- Pagano, N., & Rodríguez, M. (2014). *Conmemoraciones, patrimonio y usos del pasado*. Miño y Dávila Editores. <https://www.redalyc.org/journal/5798/579862153027/html/>
- Pérez Benavidez, J., & Vargas, M. (2019). La historia pública aplicada. *Revista de Historia Aplicada*, 5(2), 297–315. <https://doi.org/10.17227/rha.v5i2.123>
- Pérez García, V. (2016). *Narrativas digitales: Experiencias, retos y perspectivas*. Editorial UOC. <https://issuu.com/uoc/docs/narrativas-digitales>

- Pinassi, A. (2019). Espacio vivido patrimonial: Una mirada alternativa del patrimonio cultural desde la ciencia geográfica. *Ería*, 1, 99–107. <https://doi.org/10.17811/er.1.2019.99-107>
- Prats, L. (1997). El patrimonio como construcción social. En L. Prats, *Antropología y patrimonio* (pp. 15–30). Ariel.
- Pons, A. (2010, 25 de junio). La historia digital y la “historia pública”. *Clionauta*. <https://clionauta.hypotheses.org/3558>
- Reyes, G. A. C. (2023). *Impacto de las redes sociales en el comportamiento del consumidor*. Instituto Superior Tecnológico de Yavirac.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Ediciones Trotta.
- Ridge, M. (Ed.). (2014). *Crowdsourcing our cultural heritage*. Ashgate.
- Roberts, L. (2012). Talkin’ bout my generation: Popular music and the culture of heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 18(1), 1–19.
- Rosenzweig, R. (2000). Professional historians and popular historymakers: Popular uses of history in the United States. *Perspectives on History*. American Historical Association. <https://www.historians.org/perspectives-article/professional-historians-and-popular-historymakers-popular-uses-of-history-in-the-united-states-may-2000/>
- Ryan, M. L. (2014). *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press.
- Sadin, E. (2020). *La era del individuo tirano: El fin de un mundo común*. Caja Negra Editora.
- Salaverría, R. (2019). *Periodismo integrado: Convergencia de medios y reestructuración de las redacciones*. Editorial UOC.
- Sánchez Trolliet, A. (2022). *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires, 1965–2004*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.
- Scolari, C. A. (2009, enero). Crossmedia, transmedia, multimedialidad. Algunas distinciones y muchos malentendidos. *Hipermediaciones*. <http://www.hipermediaciones.com/2009/01/crossmedia-transmedia-multimedialidad.html>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Planeta.
- Scolari, C. A. (2014a). Narrativas transmedia: Nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 71–81.
- Scolari, C. A. (2014b, 19 de enero). Más allá del pentagrama: Transmedia y música. *Hipermediaciones*. <https://hipermediaciones.com/2014/01/19/transmedia-y-musica/>
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.

- Scolari, C. A. (2017). El translector: Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. En J. Millán (Ed.), *La lectura en la era digital* (pp. 123–140). [Editorial no especificada].
- Subirés, M. P. (2006). Internet como medio para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. *Telos*, 91. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero091/internet-como-medio-para-la-salvaguardia-del-patrimonio-cultural-inmaterial/>
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*. Plaza & Janés.
- Torres-Ayala, D. (2020). Historia pública. Una apuesta para pensar y repensar el quehacer histórico. *Historia y Sociedad*, 38, 229–249. <https://doi.org/10.16925/hs.v38i0.292>
- Torres-Salinas, D., Cabezas-Clavijo, Á., & Jiménez-Contreras, E. (2013). Altmetrics: nuevos indicadores para la comunicación científica en la Web 2.0. *Comunicar*, 41, 53–60.
- Trouillot, M.-R. (2017). *Silencing the past: Power and the production of history*. Beacon Press. <https://www.beacon.org/Silencing-the-Past-P133.aspx>
- UNESCO. (2003). *Carta de la UNESCO para la preservación del patrimonio digital*. París: UNESCO.
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.
- Van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford University Press. <https://global.oup.com/academic/product/the-culture-of-connectivity-9780199970773>
- Véliz, R., Zdrojewski, L. A., Cortés, P., Guerra, A., Adamovsky, E. A., Baña, M., & Chiaraviglio, A. (2010). *En boca de todos: Apuntes para divulgar historia*. Interface. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/189253>
- Vila, Pablo (1989). “Rock nacional: The Struggle for Meaning”, en *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1, Spring – Summer, 1—28..
- Wainwright, V. (2019). *Social media and the democratization of American museums* [Proyecto de maestría, University of San Francisco]. University of San Francisco Scholar: A Digital Repository for San Francisco's Scholarship. <https://repository.usfca.edu/capstone/898/>
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Zingone, M. (2020). Instagram as digital communication tool for the museums: A reflection on prospectives and opportunities through the analysis of the profiles of Louvre Museum and Metropolitan Museum of New York. *ResearchGate*.

Anexo

En este anexo se presentan avances del proyecto *en obras*, iniciado a fines de 2023 en la plataforma Facebook. Se trata de una etapa exploratoria que ha dado sus frutos y que sirvieron para poder imaginar el presente proyecto de obra. Se incluyen enlaces a material audiovisual recuperado, capturas de pantalla de los espacios digitales creados, y un demo del podcast que forma parte de la estrategia de difusión.

Facebook

Durante el desarrollo del proyecto, fueron surgiendo espacios de co-construcción del conocimiento histórico que permitieron avanzar en la recuperación de la memoria del rock tucumano. Uno de estos espacios es el grupo [Hacia una historia del rock tucumano \(60's-70's\)](#), creado por mí, donde integrantes comparten fotografías, anécdotas y testimonios. Gracias a esta comunidad, se han rescatado grabaciones que se creían perdidas, como:

- “Los Blue Jets – Mate Cosido”
<https://youtu.be/UUOP5KOrT-U>
- “Arqueología del rock: Sombra (en vivo)”
<https://youtu.be/tE--FiSEDWg>

A continuación, se incluyen capturas de pantalla que muestran la actividad del grupo:



Imagen 07. Grupo de Facebook



Imagen 08. Grupo de Facebook



Imagen 09. Grupo de Facebook



Agustin Haro
 Administrador

Colaborador destacado

30 de junio de 2024

Como parte del grupo, es necesario informar. La semana pasada falleció "Chichi" Alfaro, quien fuera guitarrista de Los Rebeldes del Ritmo, con una capacidad única para el instrumento. Uno de los precursores del rock and roll en la provincia


 12

6 comentarios

Visto por 71

 Me gusta
  Comentar
  Compartir

Ver más comentarios



Tonin Garcia
 Chichi querido,amigo de tantos años y tantas jornadas musicales compartidas desde l9s 60 hasta el 2014.Un abrazo al cielo.Moriste con la guitarra en las manos a pesar de tu ceguera cuando te vi por última vez una semana antes de tu partida

1 año
 Me entristece
 Responder
 Compartir



Rolando Gómez Viera
 Agustín, hace años nos juntábamos con Chichi a hacer travesuras con la guitarra aunque en género diferente.

1 año
 Me gusta
 Responder
 Compartir

Imagen 10. Recuperación sobre el fallecimiento de un guitarrista



Agustin Haro
 Administrador

Colaborador destacado

3 de junio de 2024





Tafi Viejo Fotos Historicas
 3 de junio de 2024

Apenas antes de ayer, con mi orquesta nueva olera" LOS BLUE JETS." 23 de octubre de 1965 Hugo (cuchamota) Carrizo guitarra . Roli Tenco. Ramon (suncho) Sandoval bateria .. Benito (formosa) Paez bajo ..Raul Oscar(camion) Aieta (q.e.p.d) frente de la casa del doctor Contino, así surgen los recuerdos...en el auto del doc Solito.

Aporte: Ramón Sandoval

Imagen 11. Referencias compartidas de otras páginas



Juan Manuel Pajon está con Luis Albornoz.



· 27 de mayo de 2024 ·

Los Sabuesos tocando en la cena del 11° aniversario del IMFC Tucumán, el día 29 de Noviembre de 1969.... [Ver más](#)



26

3 comentarios 2 veces compartido Visto por 78



Me gusta



Comentar



Compartir

Imagen 12. Los Sabuesos

 **Juan Manuel Pajon** se 😊 siente agradecido con **Oscar Imhoff** y **2 personas más en Tucuman, Argentina.** · 27 de mayo de 2024 · 🌐

Hace unos años, cuando empecé a conocer a las muchas bandas tucumanas que hubo y hay al día de hoy, junto con mi colección de música local en formatos físicos y mi labor como archivador de la música de mi bella provincia, me percaté en el momento en que conocí a Los Fantasmas, que la única foto que circulaba en toda internet y que además desde hace mucho tiempo se viene usando para todo en donde se mencione a la banda, es la primera que subo en esta publicación. Donde veas mención de la banda, vas a encontrar esta foto, lamentablemente de muy mala calidad, y me llamó mucho la atención porque la misma se viene usando en los distintos compilados donde aparecen Los Fantasmas, ya desde los 70's hasta el día de hoy.

Me llamó tanto la atención que no haya otras fotos de la banda circulando, por lo que me puse en la labor, desde que empecé con todo esto, de conseguir algunas fotos; y la alegría que me llegó cuando **Carlos Gordillo**, ex bajista de la banda, me facilitó fotos las cuales yo nunca había visto, y por lo cual le estaré eternamente agradecido, al igual que a **Maria Florencia Escalante**, quién me ayudo a dar con Carlos.

Así que, sin más, aquí dos fotos en altísima calidad de Los Fantasmas, una tomada en el Ferrocarril Mitre el 10 de Marzo de 1970 y la otra tomada en una programación de Canal 10 durante el mismo año. En sus dorsos se pueden apreciar sellos del representante de la banda, Alberto Firpo y en la segunda foto, el sello del fotógrafo Víctor A. Duran, quienes no pueden pasarse por alto sin mención.

Es realmente muy gratificante para mí cuando puedo dar con joyas que una vez más reafirman la gran cultura y la música de Tucumán. En la brevedad subiré más fotos, ojalá algún día aparezca la primera foto en buena calidad, la cual yo considero la más icónica de uno de los grupos pilares que empezó una gran línea de tiempo en lo que concierne a los fonogramas tucumanos.

Imagen 13. Referencias a testimonios

Con el objetivo de centralizar los aportes y darle identidad al proyecto, se creó la página de Facebook [Matinée: los orígenes del rock tucumano](#). Allí se promovió el diseño de un logotipo, realizado por el diseñador gráfico Adrián Haro, que da identidad visual al proyecto.



Imagen 14. Muestra de la página de Facebook

Instagram

Paralelamente, se abrió un perfil en Instagram bajo el nombre [Matinée: rastreando los orígenes del rock tucumano](#), con la intención de funcionar como un museo colaborativo digital. Creado en 2025, este espacio ha tenido una recepción más pausada que Facebook, pero ha comenzado a publicar fotografías de archivo con piezas descriptivas que invitan a la reflexión y la interacción.

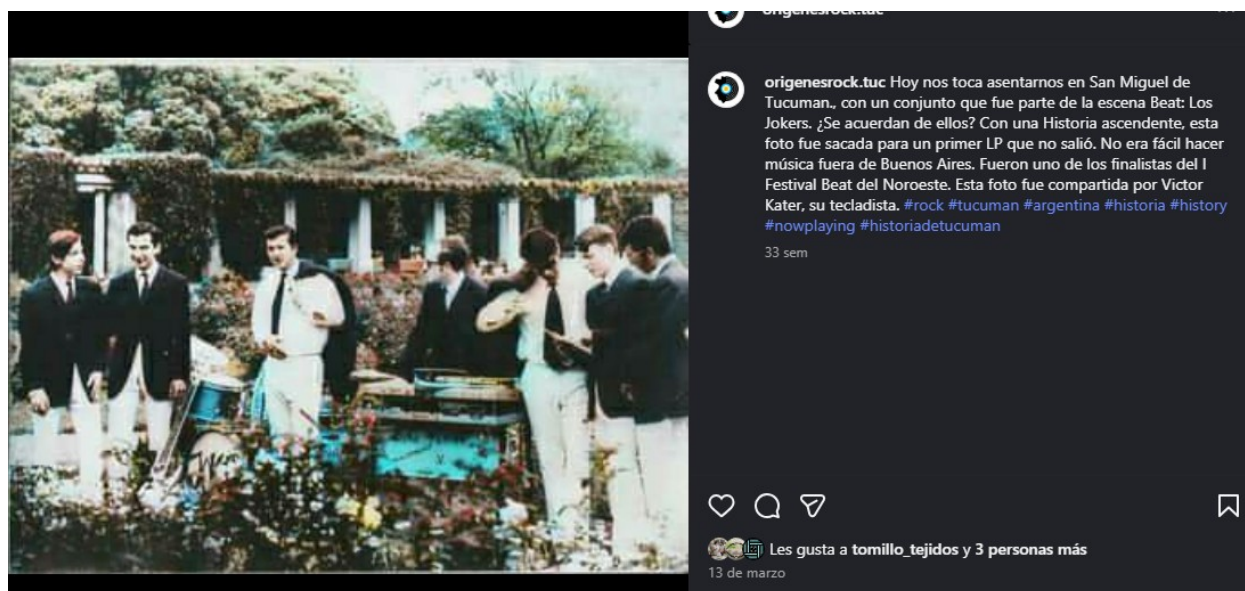


Imagen 15. Muestra de publicación en Instagram

Se prevé ampliar el formato hacia carruseles narrativos que permitan una mayor participación y alcance entre el público interesado.

Podcast

Como cierre de esta etapa exploratoria, se produjo un episodio piloto de podcast utilizando la plataforma abierta *Funkwhale*, a través de su instancia *Open.Audio*. La edición fue realizada con el software *Audacity*. El resultado es un demo de 19 minutos titulado “El rock madura en Tucumán (1971-1978)” ([Escuchar en Open.Audio](#)).

Este material constituye una primera prueba de formato sonoro para la difusión de la investigación, y se prevé su desarrollo como serie en etapas posteriores. Estos fragmentos no cierran la historia: son la primera capa, la que aún no pasó por ningún filtro. Aquí quedan guardados los errores de tipeo, los audios que se cortan, las fotos sin fecha y los links que algún día podrían dejar de andar. Es la forma bruta en que la memoria empieza a armarse, antes de que alguien decida qué vale la pena conservar y qué se deja ir.